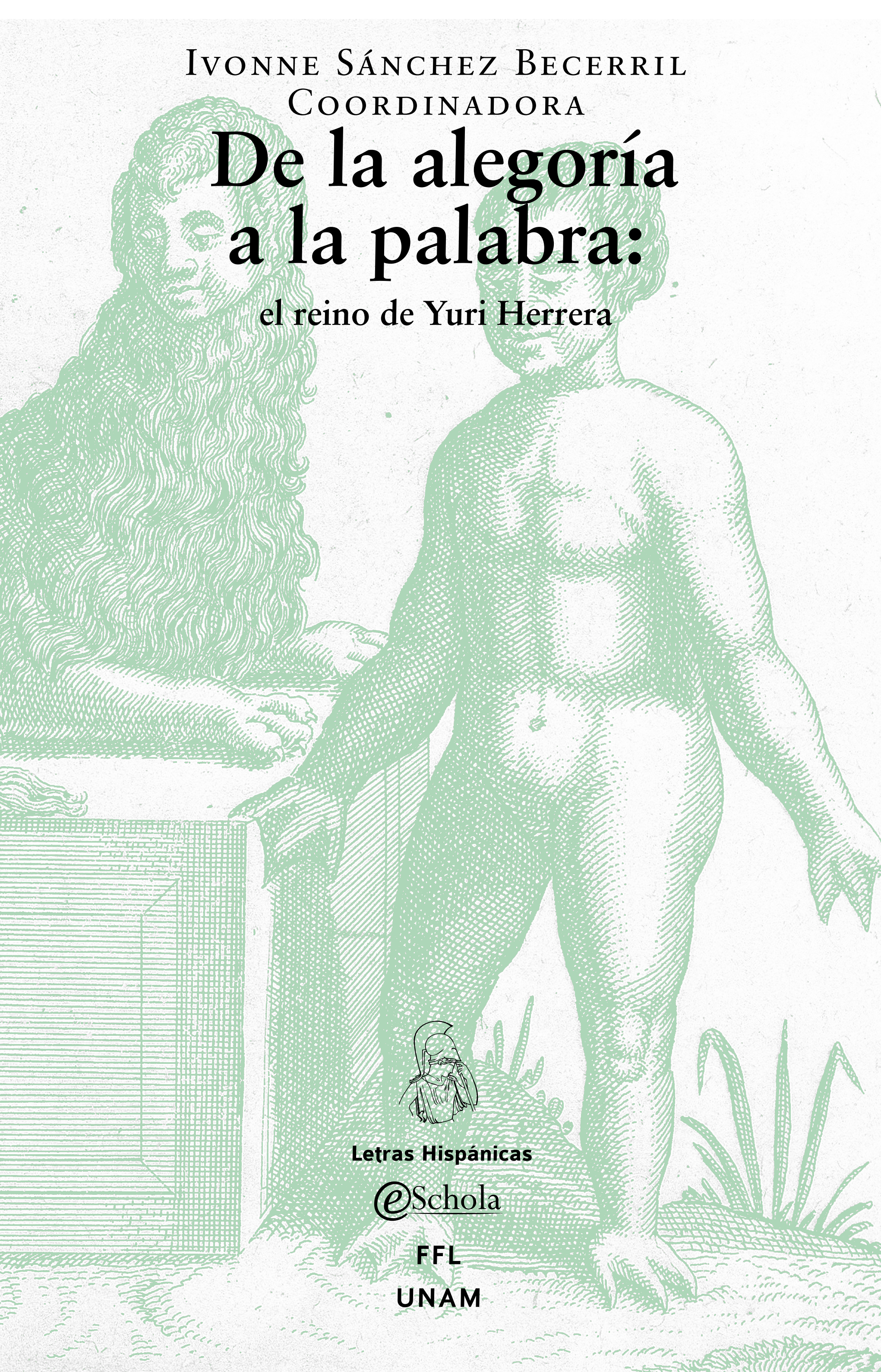


Ivonne Sánchez Becerril
Coordinadora

De la alegoría a la palabra:

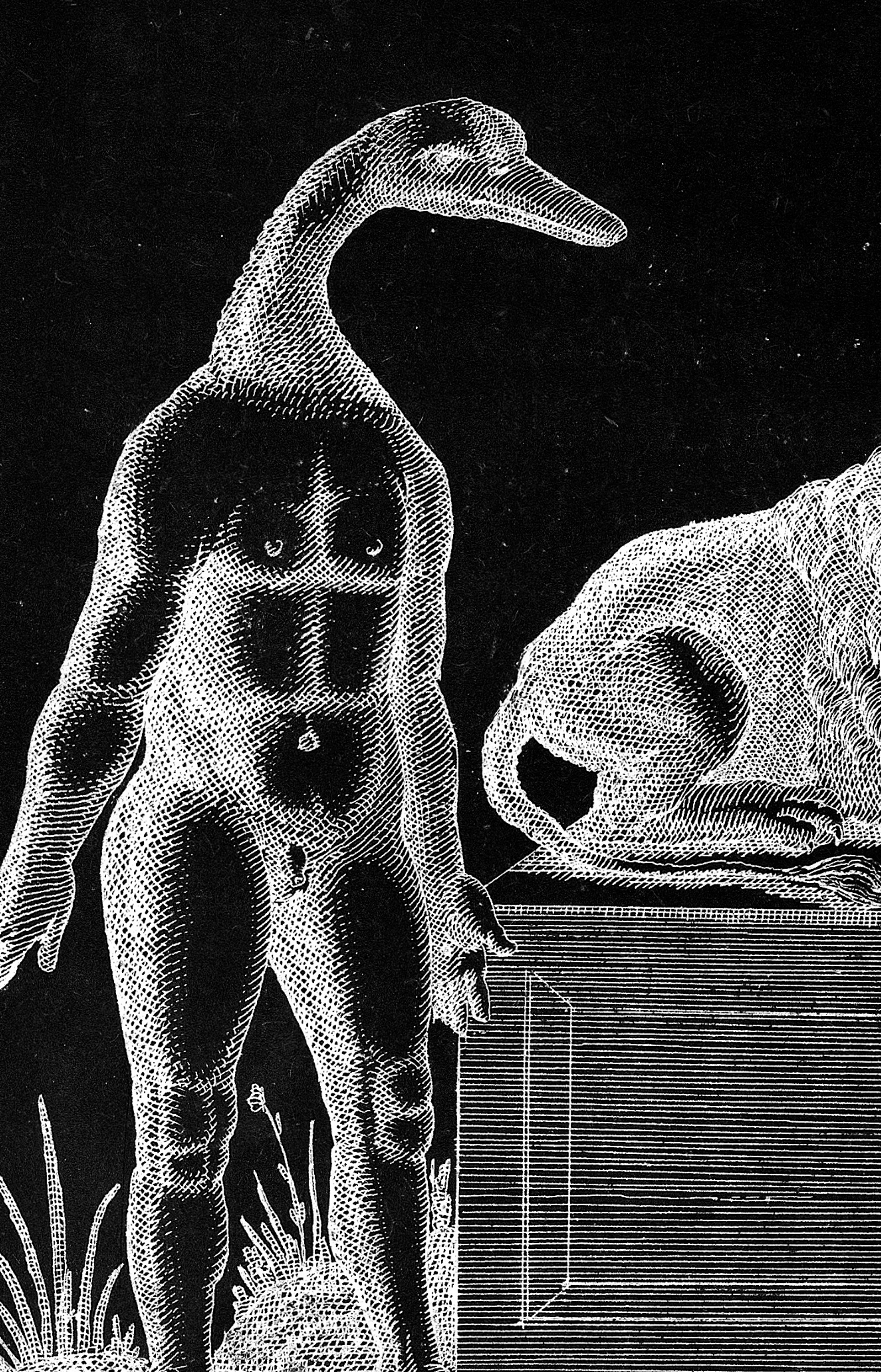
el reino de Yuri Herrera

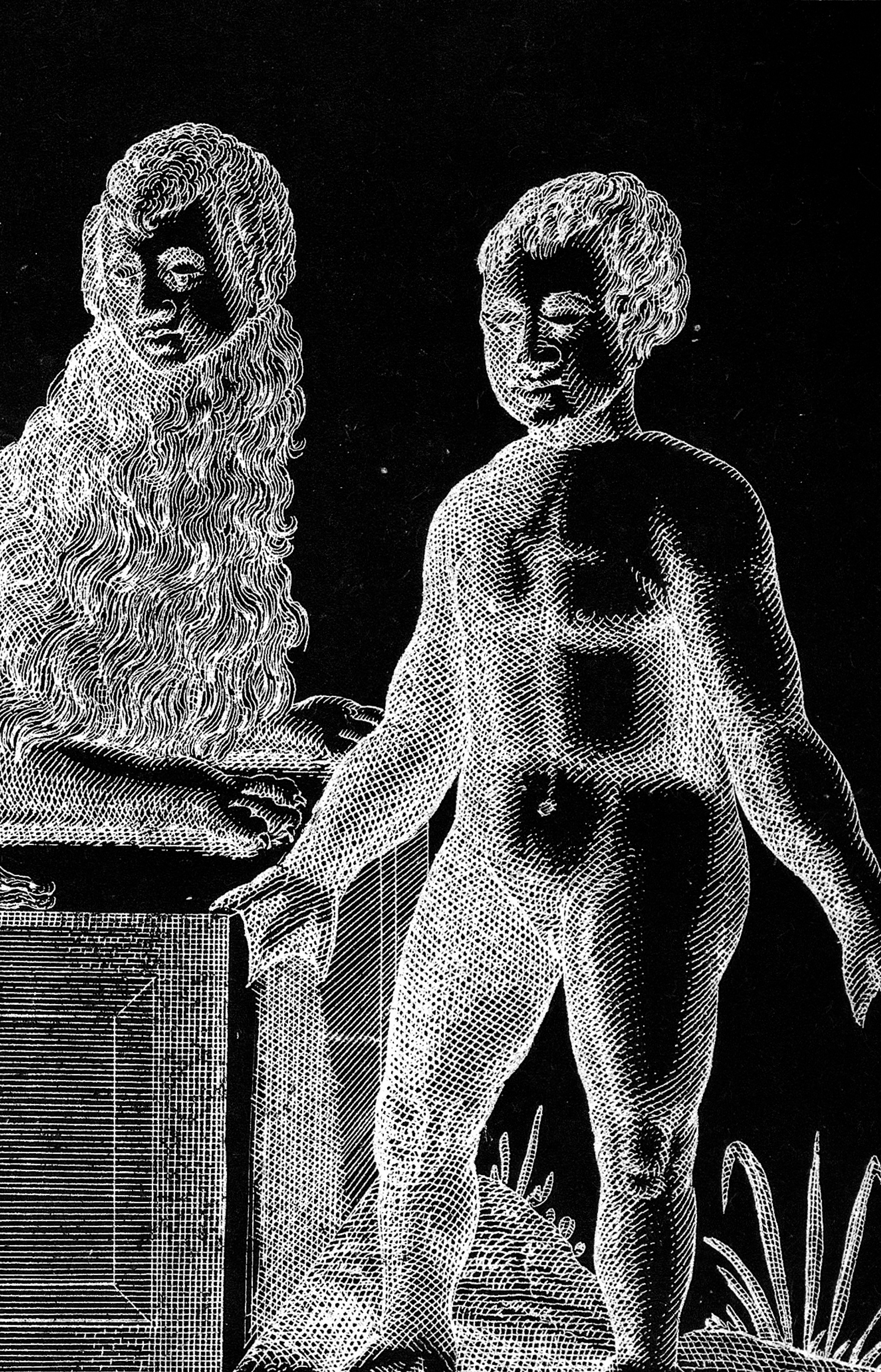
Letras Hispánicas

eSchola

FFL

UNAM

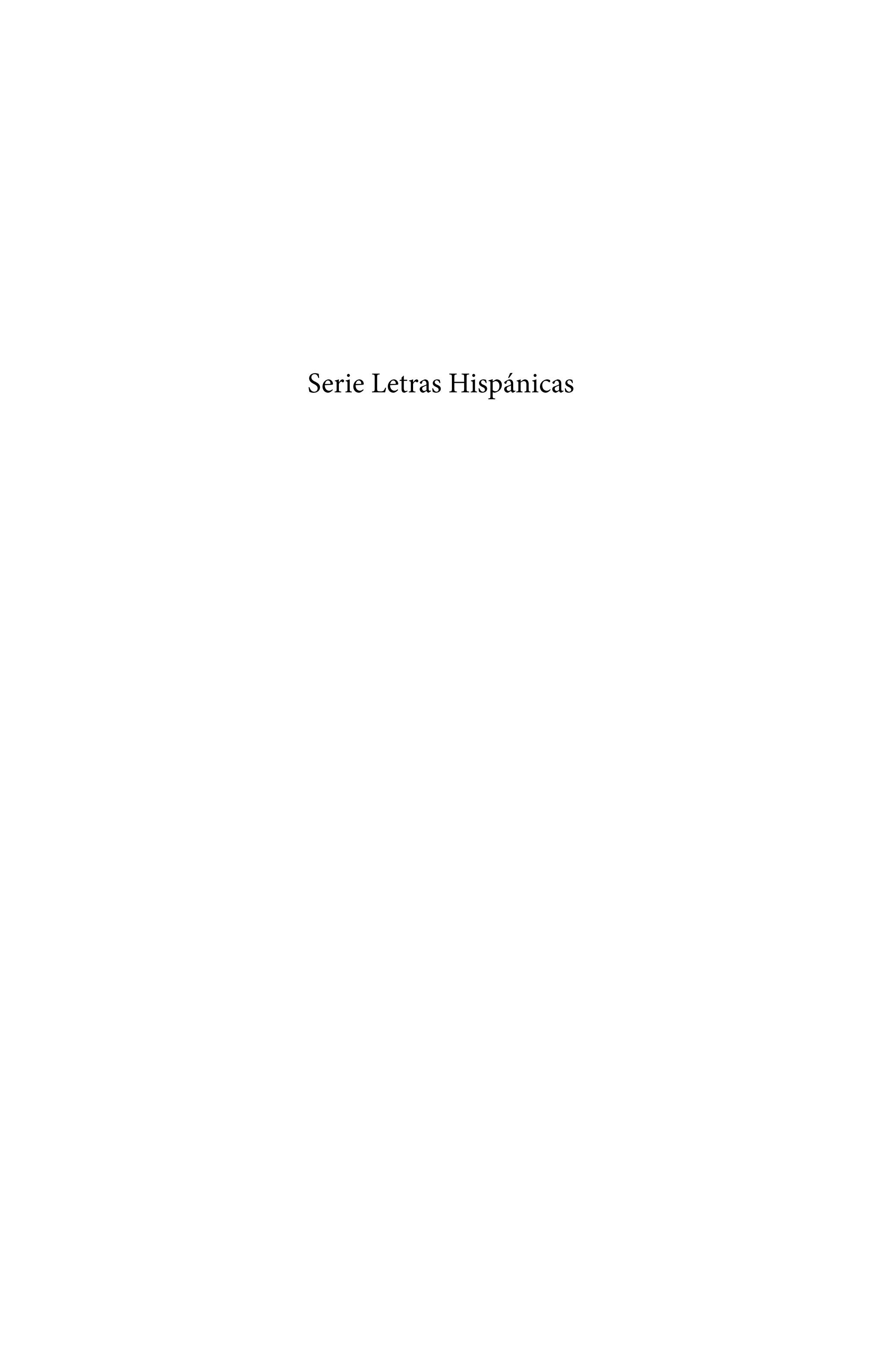




DE LA ALEGORÍA A LA PALABRA:

El reino de Yuri Herrera





Serie Letras Hispánicas

Ivonne Sánchez Becerril
Coordinadora

DE LA ALEGORÍA A LA PALABRA:

El reino de Yuri Herrera

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición: *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera* fue realizada en el marco del Proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

Primera edición: septiembre 2019

Avenida Universidad 3000, colonia Universidad Nacional Autónoma de México, C. U., Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1719-0

Editado y producido en México

DE LA ALEGORÍA A LA PALABRA:
El reino de Yuri Herrera



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/VxiKEeXsslw

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Presentación

Mónica Quijano Velasco*

Hacer la crítica del presente es una de las tareas de las disciplinas humanísticas, aunque no siempre resulte asequible enfrentarse a la propia contemporaneidad. En este sentido, los estudios literarios y filológicos tienen un reto: proponer un mapa que dibuje y delimite las distintas maneras en que los discursos literarios producen, imbrican, alternan, circulan y generan sistemas de representación vinculados con la experiencia de una temporalidad que nos es cercana. De esta premisa nacen los cuatro volúmenes que componen esta serie, cuyo propósito es dar cuenta de procesos literarios que ocurren en un espacio determinado y en un tiempo preciso, definible en los marcos de nuestra contemporaneidad: el México de los últimos veinticinco años. Si bien existen diversas perspectivas desde las cuales dar cuenta de la producción literaria, elegimos acercarnos a ella desde el estudio de sus productores, es decir, de aquellos que inician el circuito comunicativo del discurso literario. Así, los volúmenes de esta serie están dedicados a cuatro escritores mexicanos que ingresaron al campo literario en México entre 1990 y principios del 2000: Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, Jorge Fernández Granados y Yuri Herrera. Interesa, desde esta mirada, interrogar las formas a través de las cuales los escritores y escritoras se vinculan con la tradición literaria anterior (para dialogar, continuarla o distanciarse de ella) así como con el mundo que habitan, el lugar donde producen su obra. Asimismo, estos volúmenes buscan contribuir a colmar una laguna en la crítica e historiografía de la literatura nacional, que puede constatarse en la limitada cantidad

* Coordinadora del proyecto "Literatura Mexicana Contemporánea (1995-2012)"

de estudios académicos sobre la literatura mexicana de este periodo y, en particular, el casi nulo número de trabajos monográficos dedicados a los autores que la conforman.

Como en toda selección, los criterios para elegir a los autores propuestos tienen una historia. Ésta se gestó en el seno de dos seminarios de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México: el "Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea" (SIPMC) y el "Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea" (SENALC) que derivaron años después en el proyecto PAPIIT "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)", de cuyo trabajo son producto estos volúmenes.

La selección de los autores obedeció a criterios tanto temporales como pragmáticos y de valoración estética: su obra debía moverse con soltura en los géneros literarios más relevantes —prosa narrativa, poesía, ensayo crítico—, debía haber sido publicada en los últimos veinticinco años y tener una presencia notable en autores y autoras más jóvenes. La pertinencia de estos lineamientos nos permitió seleccionar autores y obras que, al ser sometidas a lecturas críticas transversales o panorámicas, pudieran sentar las bases para una caracterización potencial de la producción singular y sus efectos en el campo literario circundante.

La inclusión de Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) obedece a su constante presencia en los debates y reflexiones sobre literatura mexicana, dentro y fuera del país; su obra se mueve con soltura entre diversos géneros literarios —novela, poesía, ensayo, especulación teórica—, pero sobre todo acusa un experimentalismo que, en menor o mayor medida, es transversal a toda su producción. En ella aparecen, constantemente, cuestionamientos y procesos de desmontaje de las categorías tradicionales asociadas a la literatura, el arte, el género, la historia, el cuerpo. Sus reflexiones teóricas y críticas sobre el papel de la literatura en un México asolado por la violencia producto del necrocapitalismo son uno de

los puntos clave para profundizar en algunas escrituras recientes y en las que están por venir, además de materializarse estéticamente en sus libros, tramas y personajes. La obra de Rivera Garza le ha valido varios reconocimientos, dos veces premio Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), también recibió el Premio Roger Caillois (2013). Actualmente, dirige el primer doctorado enfocado en "escritura creativa" en español en los Estados Unidos, elemento que podría jugar un papel relevante en las formas y debates de la literatura latinoamericana de los siguientes años.

Por su parte, Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971), aunque reconocido principalmente en el campo de la poesía —como poeta y crítico—, ha incursionado en el cuento, la novela y la crónica; asimismo, ha producido parte de su obra en áreas como la poesía visual y es uno de los actores más activos dentro del ámbito literario y cultural de nuestro país. Su producción literaria no sólo se desarrolla en distintos géneros, también los cuestiona y desestabiliza por medio de la experimentación con diversos recursos a través de los cuales amplía y fractura las fronteras genéricas. Además, ha sido distinguido nacional e internacionalmente con distintos premios, como el Jaén de Novela (2011), por el valor literario de su obra, una de las más importantes de Latinoamérica.

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965) es probablemente el poeta con mayor presencia en la cada vez más grande carta de antologías sobre poesía mexicana reciente. Su obra, también practicante del ensayo y la crítica literaria, puede verse como el umbral entre dos formas de entender y escribir poesía en México. Estas dos formas no son en sí mismas excluyentes, pero dan cuenta de las disputas por la forma y el sentido de la poesía escrita y publicada en los últimos veinte años en el país; no es extraño que sea el propio Fernández Granados quien haya ensayado algunos de los primeros deslindes entre la poesía escrita "antes y después" de la muerte de Octavio Paz. Su obra ha sido reconocida por diversos premios, entre

los que destacan el Premio Internacional de Poesía "Jaime Sabines" (1995), el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes (2000) y el Premio Iberoamericano de Poesía "Carlos Pellicer" (2008).

Pese a no ser el más joven de los autores seleccionados, Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970) es quien entra al sistema literario mexicano más recientemente. Su primer libro, *Trabajos del reino*, se publica en 2004, a diferencia de los otros autores de la serie, quienes publicaron por primera vez en la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, con apenas tres novelas, dos libros para niños y un libro de cuentos (comparativamente, el de menor producción), el escritor hidalguense se convirtió rápidamente en un punto de referencia de la literatura mexicana de los últimos tres lustros, tanto para el público nacional como extranjero. Este reconocimiento está vinculado, por un lado, a la forma en que recoge en su escritura las marcas del lenguaje oral y popular, las cuales entreteje con un lenguaje derivado de la tradición literaria culta, para generar un estilo único en la literatura mexicana reciente. Por otro, la forma de narrar las problemáticas de la sociedad mexicana se ha convertido rápidamente en paradigma de la narrativa nacional, tanto por la complejidad de estrategias que Herrera emplea como por eludir fórmulas, géneros y tonos en boga.

Como toda selección, estos primeros volúmenes dejan fuera autores contemporáneos que sin duda hubieran podido integrarse al corpus y sobre los que queda abierta la posibilidad de seguir alimentando esta serie con números monográficos dedicados a su obra. Nombres como Heriberto Yépez, Sergio González Rodríguez, Tedi López Mills, Daniel Sada, Vivian Abenshushan, Emiliano Monge, Guadalupe Nettel o Luis Felipe Fabre son sólo algunos ejemplos que dan cuenta de la efervescencia y riqueza de la producción literaria actual en México. Por estos motivos, la elección de Rivera Garza, Herbert, Fernández Granados y Herrera, más que ser la llave de un canon, pretende ser una exploración que anuncie otros estudios por venir.

Resta mencionar que esta serie es producto de un trabajo colectivo desarrollado en el seno del Seminario de Literatura Mexicana

Contemporánea, cuyas reuniones tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entre el 2015 y el 2017, año conclusivo del proyecto. Cuatro de sus integrantes coordinaron los volúmenes de la serie: Roberto Cruz Arzabal, está a cargo del libro sobre Cristina Rivera Garza; Armando Velázquez Soto, coordina el dedicado a Julián Herbert; Jocelyn Martínez Elizalde, ha preparado el de Jorge Fernández Granados, e Ivonne Sánchez Becerril, es la responsable del de Yuri Herrera. Asimismo, la mayoría de los miembros del Seminario es, a su vez, colaborador en alguno de los volúmenes. Tal es el caso de Israel Ramírez, Eva Castañeda, Alejandro Higashi y Eugenio Santangelo.

La función reflexiva de este Seminario no hubiera tenido sentido sin los estudiantes que participaron en él: Alonzo Caudillo, Marcela Santos, Jorge Luis Martínez, Irene Luna, Edna Lira y Ana de Anda. Un agradecimiento especial a Marcela Miranda y a Mónica Alarcón por su cuidadosa lectura y trabajo de corrección de los cuatro volúmenes. Finalmente, un agradecimiento a la DGAPA, ya que sin el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica estos volúmenes no hubieran podido ser publicados, y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, quien acogió el proyecto y lo hizo suyo.

Introducción

Ivonne Sánchez Becerril
Ciudad de México, enero 2018

La crítica literaria, particularmente la mexicana, se ha referido a la obra de Yuri Herrera como una especie de excepción, de sublimación de la concreción traumática del presente y las tendencias a través de las que ha sido aprehendida literariamente.[1] Los elogios a su estilo van desde el señalamiento del cuidado con la palabra, una prosa de filigrana, la dimensión oral de sus textos, hasta la forma en que transforma problemáticas del contexto mexicano actual en universales. De ahí que el presente volumen enfatice en el título, *De la alegoría a la palabra*, esos señalamientos que han hecho de la obra narrativa del hidalguense una referencia importante en el ámbito de las letras mexicanas del nuevo siglo.

Los ensayos aquí reunidos buscan internarse a explorar ese *reino* de Yuri Herrera. Ir más allá de esas apreciaciones que lo aseguran "un bálsamo", y para legitimarlo aseguran que su "técnica pareciera rulfiana" y que abreva de "varios modos y tradiciones (lo vernáculo, lo coloquial, lo culto)"; no porque estemos en desacuerdo con Christopher Domínguez Michael,[2] cuando también afirma que "es

[1] Este señalamiento debe entenderse en el contexto de la discusión, mayormente en revistas y prensa, sobre las implicaciones éticas y estéticas de la literatura que representa el mundo del narcotráfico, particularmente la comúnmente denominada narcoliteratura, en el sexenio de Felipe Calderón. Debate en el que participan Rafael Lemus, Enrique Serna, Sergio González Rodríguez, Christopher Domínguez Michael, entre otros.

[2] "La nueva novela lírica. Sobre la prosa e Yuri Herrera", *Letras Libres*, 3 de marzo 2011. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lirica>. Este texto se reproduce en la entrada correspondiente a Yuri Herrera de la segunda edición de Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [2007].

notoria la óptima destilación del estilo, el encuentro feliz con un lenguaje propio, simple sin ser esquemático, musical sin ser ruidoso ni almibarado, tierno y sólo a veces malamente sentimental", sino que, por ello es necesario ahondar en su análisis.

El presente volumen monográfico se inscribe en el marco de un proyecto más extenso de reflexión sobre la *Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)*; paralelos a *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera*, aparecen sendos libros críticos dedicados la obra de Jorge Fernández Granados, Cristina Rivera Garza y Julián Herbert. A diferencia de los otros autores, cuyas publicaciones llegan a sobrepasar la veintena tras iniciar en las dos últimas décadas del siglo XX, la producción literaria de Yuri Herrera se incorpora al campo literario mexicano hasta 2004 y su obra se reduce a narraciones dispersas, un libro de cuentos, dos de literatura infantil/juvenil y tres novelas. Su selección no obedeció a criterios de publicación cuantitativos o al "prestigio" que le han otorgado una serie de premios —que los posee—, sino a ese otro tipo de legitimación que procede de los lectores ("especializados" o no) nacionales y extranjeros, del mercado editorial, de la influencia creciente sobre otros escritores, de su intraducibilidad, pero también de la necesidad de ahondar en ese aparente consenso de la fascinación por su obra.

La consigna de los ensayos aquí reunidos fue abordar temas que traspasaran la especificidad de un texto. Por supuesto, a diferencia de los otros volúmenes críticos de esta serie, en el presente podemos observar la incidencia por englobar las tres novelas en un análisis. Tal vez porque Herrera haya declarado en algunas apariciones públicas que *Los trabajos del reino*, *Señales que precederán al fin del mundo* y *La transmigración de los cuerpos* pueden leerse como un ciclo, una especie de trilogía, tanto Eugenio Santangelo (FFL, UNAM), Felipe Ríos Baeza (Universidad Anáhuac), como Gerardo Gómez Michel (Universidad de Estudios Extranjeros de Busan) se ocupan de las tres novelas desde perspectivas distintas y

complementarias. Mientras que los otros dos ensayos, de Brenda Morales Muñoz (UNAM) e Ivonne Sánchez Becerril (IIFL, UNAM), se dedican a examinar la producción herreriana infantil/juvenil y cuentística, respectivamente, para intentar ofrecer distintas rutas de lectura, así como identificar puentes de contacto entre la obra menos estudiada del hidalguense y sus novelas.

II

La primera novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, fue ganadora del Premio Binacional de Novela Joven "Frontera de palabras/ Border of words" de 2003, convocado por el Centro Cultural Tijuana, por lo que fue publicada como parte del premio en el número 274 del Fondo Editorial Tierra Adentro en 2004. Sin embargo, es hasta su segunda edición en la Biblioteca Portátil (2008) del sello editorial español, Periférica, que tuvo proyección internacional; esta nueva edición recibió el Premio "Otras voces, otros ámbitos" a la mejor novela publicada en España en el 2008, por lo que Periférica la reeditó nuevamente, ahora en la colección "Largo Recorrido".

Señales que precederán al fin del mundo vio la luz primero en 2009, en la colección Biblioteca Portátil, para pasar rápidamente a "Largo Recorrido" (2010). Esta obra apareció como finalista del Premio Rómulo Gallegos en 2011. Su más reciente novela, *La transmigración de los cuerpos* (2013), fue editada directamente en la colección "Largo recorrido" de Periférica. Un año más tarde fue finalista de la cuarta edición del Premio Las Américas de Novela, de Puerto Rico. En 2013, *Trabajos de reino* se incluyó como bibliografía primaria para aprobar el examen nacional de acreditación para profesores universitarios en Lengua y Literatura en español de Francia, *concours d'agreggation*. En 2016 la traducción al alemán de sus novelas como trilogía se hizo merecedora del premio Anna Seghers.

Sus tres novelas han bastado para convertir al escritor hidalguense en uno de los referentes más importantes de la literatura mexicana reciente. Su obra ha sido poco a poco traducida al inglés, alemán, francés, italiano, neerlandés, etcétera. Asimismo, ha recibido una paulatina, pero exponencial, atención de la crítica nacional e internacional, como lo confirman el creciente número de reseñas, ponencias, artículos, ensayos y tesis sobre su obra que se recogen en la bibliografía crítica y se incluyen en este volumen.

Después de sus novelas, es quizá *Los ojos de Lía* (Sexto Piso, 2012) el texto que ha recibido mayor atención, tal vez porque es un relato sobre exposición de los jóvenes a la violencia y su confrontación con ésta en su esfera cercana, cotidiana. El relato de Herrera está, más que "ilustrado" —como consigna el crédito —, complementado por el trabajo de Patricio Betteo. Sin embargo, este texto no fue la primera incursión de Herrera en la literatura infantil y juvenil, su primer libro *¡Éste es mi nahual!* de 2007, publicado por la Fundación Arturo Herrera Cabañas y Gobierno del Estado de Hidalgo, es una colección de cuentos para niños prácticamente inconseguible.

Herrera también ha publicado de manera dispersa múltiples cuentos; éstos, aunque han aparecido en un amplio espectro de revistas, desde *Letras Libres* hasta publicaciones bastantes modestas, tanto en ediciones electrónicas como impresas, han pasado sin pena ni gloria. Sin embargo, aquí menciono algunos: "Aztlán D. C." (2010), "La fiesta del sábado" (2012), "Conejillos" (2016), "Los últimos" (2015) y "Flash Fiction" (2015), minificciones escritas originalmente en inglés, entre los antologados, "Por el poder investido en mí", en *Un nuevo modo. Antología de narrativa mexicana actual* (UNAM, 2012); "El origen de las especies", en *Desastre natural* (Editorial RM, 2014); "Los mejores años de su muerte", en *#SomoZombis. Antología de Literatura Hidalguense para Jóvenes* (Elementum, 2015); "Coroliano", en *Lunáticos, amantes y poetas. Doce historias basadas en Cervantes y Shakespeare* (Galaxia Gutemberg, 2016) y recientemente, "La decadencia de la familia Wilde", en *Los pelos*

en las manos. Cuentos de la realidad actual (Lectorum, 2017). La publicación de *Talud*, editado por Literal Publishing y Rice University Press a finales de 2016, reúne por primera vez doce relatos herrerarianos en un volumen. Aunque interesante, la producción cuentística de Herrera ha sido críticamente eclipsada por la excepcionalidad de sus novelas.

Finalmente, me parece pertinente destacar la presencia que ha tenido el autor en revistas y periódicos con la publicación de piezas más de carácter de opinión y de análisis en *El País*, *Pen Atlas*, *Pen México*, *Sin Embargo*, *Día Siete*, *La Tempestad*, *El Malpensante*, entre otros. Estas otras publicaciones dan cuenta de las preocupaciones y reflexiones del autor, algunas tienen un tono más literario, otras lo evitan, pero son una especie de cartografía de sus cavilaciones e indicios de sus recursos para abordar lo real y lo literario. Por ejemplo, su tesis doctoral *Los demonios de la Mimesis: textualidad de una tragedia en el México posrevolucionario* indaga en un hecho histórico a partir de sus huellas textuales como literatura, para que después esa dimensión literaria arroje luz sobre la tragedia. Recientemente, esta investigación se convirtió en el relato de no ficción *El incendio de la mina El Bordo* (Periférica, 2019)

III

A través de diversas entrevistas, desde aquellas que indagan en lo inesperado con ocho preguntas, hasta las que intentan hacer caer al autor en una exégesis de su propia obra, la figura del autor Yuri Herrera se ha ido perfilando poco a poco. Se ha forjado, por un lado, por sus inquisidores y, por otro, como mecanismo de defensa tras contar la misma historia una y otra vez hasta perfeccionarla. Originario de Actopan, Hidalgo, dice haber nacido en una familia inmersa en la política y gustosa de la literatura, con lo que explica sus dos pasiones. La primera lo llevó a estudiar

Ciencias Políticas en la UNAM con una tesis sobre *Los espejismos sucesivos: 1988-1994. Análisis de la transición mexicana en un distrito electoral federal hidalguense*; la segunda, a estudiar una maestría en escritura creativa en la Universidad de El Paso en Texas y las cantinas de Ciudad Juárez, en donde fraguó *Trabajos del reino*.

De los múltiples paratextos sobre sus novelas, los lectores asiduos retornan a sus universos ficcionales con otras curiosidades y brújulas. No le angustia la página en blanco; construye universos a partir de mapas de palabras, en los que marca aquellas que evita y las que se convierten en hallazgos. Mas, como señala Eugenio Santangelo, las palabras ausentes, por anunciadas, por obvias, por declaradas, se tornan "campos de fuerza" que pueden llegar a simplificar la lectura; y otras, donde el lector puede perderse en las pistas de referencias eruditas.

Los cinco ensayos que integran este volumen proponen, por un lado, dialogar con aquello que ha hecho de la escritura de Yuri Herrera un estilo y universo reconocible; por otro, indagar qué más existe detrás de sus textos que, con sólo tres novelas publicadas en un lapso de diez años, se han convertido en importantes referentes de la literatura mexicana contemporánea.

El primer ensayo del volumen, "Comunidades que jarchan: políticas de la lengua y el habitar en las tres novelas de Yuri Herrera" de Eugenio Santangelo, es una compleja reflexión sobre las implicaciones de la creación de personajes y mundos lingüísticos caracterizados por un constante proceso de mediación, traspaso y traducción. A partir de ese presupuesto, el investigador se centra tanto en las políticas de la lengua que desprenden las tramas de las novelas, como en el habitar de la lengua que logra Herrera en los textos mismos.

A través de su primer foco de atención analiza las disputas que se derivan del carácter liminal, umbral de los personajes con relación a lo *impropio*, que pone en relación con la comprensión de lo común como una forma de disputa, de una articulación concreta

de lo inapropiable, no sólo en relación con el lenguaje, sino con la identidad, la comunidad. Por otro lado, parte de la idea de habitar (de Sergio Villalobos-Ruminott) para desentrañar, para iniciar, la imagen-verbo *jarchar* como condensación de lo que hace Herrera en sus mundos lingüísticos.

Sigue la ruta implícita en la propuesta de las poéticas del habitar de Villalobos-Ruminott: criticar tanto, "la concepción instrumental del lenguaje como propiedad siempre traducible del sentido", como la "'monumentalización' de lo literario como esfera autónoma y despolitizada". Para ello Santangelo entabla un intrincado diálogo con diversas nociones y planteamientos de Giorgio Agamben, Georges Didi-Hubermann, Jean-Luc Nancy, Abraham Acosta o Sergio Villalobos-Ruminott, pero también con esas políticas del lenguaje que suscita la obra de Herrera en el campo literario, pues examina las peculiaridades de las publicaciones del autor en la lógica de la literatura mundial, la crítica literaria nacional, así como en el reconocimiento amplio de la función de autor.

Brenda Morales Muñoz, por su parte, en "El abismo devuelve la mirada: un estudio sobre la representación de la violencia en *Trabajos del reino* y *Los ojos de Lía*" estudia el proceso de ficcionalización de la violencia, subrayando las especificidades, similitudes y diferencias, al tratarse de textos que cuentan con posibilidades y limitaciones intrínsecas a su formato, al género al que pertenecen y al público al que se dirigen. Morales Muñoz discurre brevemente sobre la noción de la violencia y la ancla históricamente al contexto de la Guerra contra el narco en México; revisa las restricciones y ventajas de *Los ojos de Lía* como literatura infantil.

Cabe destacar que la ensayista enlaza los análisis de los textos mediante el énfasis en la forma en que la violencia afecta y transforma a los personajes, Lobo y Lía, conforme al nivel de exposición y grado de normalización: desde los rumores, su representación (mediática o cultural) o su confrontación (in)directa en la realidad. Cómo pasan de oír la violencia a verla. Brenda Morales señala que ni la niña ni el Artista son ingenuos: Lía opta por demandar su de-

recho a la verdad y la humanización de la víctima como gesto sanador; mientras que Lobo acepta y justifica la violencia ejercida por el Rey y la función propagandística de sus corridos, hasta el momento en que se distancian de lo que quiere escuchar su mecenas.

Felipe Adrián Ríos Baeza opta por una perspectiva de análisis distante de los temas recurrentes de la crítica herreriana: "El entramado post-religioso de Yuri Herrera". El ensayo trabaja sobre la premisa de la permanencia de la estructura ético-política religiosa, en específico la judeo-cristiana. Asimismo indaga en la reorganización de los mundos ficcionales de Herrera ante la ausencia de ese "centro gravitacional (o significado trascendental, en términos metafísicos)" y la problematicidad del entramado social en el que se desarrollan las novelas, que también parece dejar en el abandono a sus personajes. El autor de este artículo lee la admiración que Lobo tiene por el Rey como una proyección de lo divino, por lo que la caída del monarca se torna traumática. Observa en el peregrinaje de Makina hacia "la tierra prometida" del país vecino del norte como un éxodo ante las señas de un apocalipsis (además del viaje al Mictlán). Finalmente, identifica los motivos de la plaga, la intervención milagrosa y la redención en el quehacer del Alfaqueque, y su contexto en la narración.

En "No por taparse los ojos las cosas desaparecen: la obra cuentística de Yuri Herrera", Ivonne Sánchez Becerril revisa veintidós relatos, diez dispersos y la docena recogida en *Talud*, intentando ofrecer un acercamiento a la narrativa breve de Herrera para leerla como conjunto, así como para poner en evidencia los puntos de incidencia de éstos con las novelas. Para ello, primero hace una labor de identificación y recuentos de los relatos; después, una caracterización general de los textos y descripción de constantes; por último, analiza algunos ejercicios de reescritura. Lo que destaca de este ensayo es que constituiría el primer texto académico que se aboca exclusivamente al estudio de los cuentos de Herrera.

Finalmente, en "El estado de excepción como estructura narrativa en la novelística de Yuri Herrera", Gerardo Gómez Michel se

aproxima a las tres novelas de autor hidalguense como un ciclo, en el cual distingue una progresión de la representación del recrudecimiento del estado de excepción que es paralela al contexto histórico. El investigador recurre a las nociones de "comunidad imaginada" de Benedict Anderson, así como a las de "estado de excepción" y "nuda vida" de Giorgio Agamben para reflexionar sobre las particularidades del universo representados en los relatos herrerianos.

Al abordar como ciclo las novelas, a Gómez Michel le es posible señalar esa intensificación y transición entre una y otra narración: la dimensión del espacio de lo narrado (de la ciudad fronteriza hasta esa ciudad sin nombre que es metonimia del país), de los espacios cerrados a la desolación del espacio público; de la fascinación por el delincuente pasando por la muestra de su diversificación y ubicuidad, hasta la total asimilación de magnitud de la situación; de la marginación a la transterritorialización, hacia la voluntad de supervivencia. El crítico identifica en el ciclo herreriano una metanarración del proceso de iniciación, aprehensión y aceptación de ese estado de excepción, pero también de la eminencia de una férrea voluntad de supervivencia y de la postulación de la resistencia a través del lenguaje.

El trabajo de Gómez Michel se distingue del resto que componen el presente volumen porque en él asoma la reflexión que el propio investigador hace sobre la experiencia colectiva del proceso de aprehensión de las condiciones de ese peculiar estado de excepción. Por momentos se desentiende momentáneamente de la exégesis de las novelas de Herrera para tornarse más ensayista, más analítico sobre lo que apuntan las novelas fuera de sus páginas y llega a asumir, apenas en un atisbo, un final en las conclusiones, ese plural contundente (subvierte la distancia o la "objetividad"), ese nosotros vivencial, implícito. El texto cierra agregando la postulación de la férrea voluntad de supervivencia de Lobo, Makina y Alfaqueque como seña de la nueva comunidad imaginada del país, la búsqueda por resistir la supervivencia.

Completa este volumen una bibliografía crítica, realizada por Marcela Santos, que busca reunir por vez primera, de manera sistemática, tanto las publicaciones de Yuri Herrera, literarias o no, como la crítica en torno a su obra, reseñas, artículos periodísticos o académicos, capítulos en libros y entrevistas. Así pues, el presente volumen constituye un esfuerzo por iniciar un diálogo crítico meticuloso sobre la obra del escritor hidalguense.

Comunidades que jarchan: políticas de la lengua y el habitar en las tres novelas de Yuri Herrera

Eugenio Santangelo
Universidad Nacional Autónoma de México

Lo más notable en las novelas de Yuri Herrera es, sin duda, la creación de mundos lingüísticos en constante proceso de mediación, traspaso y extranjería: traducción. Lobo, Makina y Alfaqueque —los personajes principales— se vuelven puerta, pasaje y umbral para comunidades que se entretejen en el cruce de lenguas y errancias. No sólo en los cruces fronterizos de *Señales que precederán al fin del mundo*,[1] sino en cada situación social, casi en cada rincón de su universo verbal, Herrera ve y recrea zonas de contacto. En este artículo intentaré reflexionar sobre las políticas que se desprenden de estos roces, en la articulación del habitar y el hablar un lenguaje desapropiado, *impropio*.

En la presentación de un número muy reciente de la revista argentina *Caja Muda* se sugiere plantear la pregunta por lo común, "en la forma de una disputa: como un pensamiento de las formas posibles de la propiedad, en contra de las formas de la apropiación excluyente y a favor de la invención de formas de articulación concreta de la idea de lo inapropiable".[2] Siguiendo estos caminos (lo común como desfondamiento de cualquier presupuesto sustancial, identitario y atributivo) intentaré considerar las obras de Herrera a partir de las disputas singulares que reactivan, gracias a su inscripción de dimensiones de indocilidad e inapropiabilidad cada vez expuestas a relaciones políticas, éticas y estéticas que pretenden excluirlas, domesticarlas y representarlas como formas de identidad, propiedad, otredad o autenticidad.

[1] Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo.* Cáceres, Periférica, 2009.

[2] "Estrategias de lo común", en *Caja Muda*. Córdoba, núm. 8, 2016 <https://issuu.com/cajamuda/docs/numero_8>. [Consulta: 10 de abril de 2016].

¿De quién es el lenguaje? ¿De quién las vidas, los cuerpos, los muertos? Haciendo repercutir la intraducibilidad del *jarchar*, imagen-verbo de la segunda novela de Herrera, buscaré una experiencia que, en su historicidad, destituye y vuelve inoperante la tenacidad violenta y reiterada de tales preguntas. Éstas hay que inscribirlas en el gesto arriesgado de Herrera: al enfrentarse con temas tan urgentes —como lo son el narcotráfico, la migración, la diseminación de la vulnerabilidad y la violencia que está devastando a México—, y por más que el autor quiera deslindarlas de una lectura inmediatamente referencial, sus novelas quedan expuestas al peligro de una absorción neutralizadora en el mercado discursivo (literario, académico y periodístico) de lo "actual".

La omisión, muchas veces declarada por Herrera, de las palabras "narcotráfico", "cártel", "migración", "frontera", etcétera en sus novelas buscaría desplazar la carga ideológica de tales nociones, toda vez que éstas se vuelven campos de fuerzas y discursividades hegemónicas y simplificadoras, neutralizando las posibilidades de su reflexión crítica. El no nombrar no sería, sin embargo y como es obvio, suficiente si no funcionara como tachadura que, mientras deja que se siga leyendo, de manera palimpsestal, lo que se borra, a la vez deja surgir, en la transfiguración literaria, algo que lo desborda.

Por otro lado, es significativo que la respuesta de la crítica se ha centrado generalmente en los logros "literarios", formales y estilísticos de sus obras como una manera de "legitimar lo actual" en sus novelas, diferenciándolas de otras producciones. La posición de Christopher Domínguez se vuelve, así, sintomática de un claro riesgo implícito en estos deslindes del campo literario. El crítico mexicano ve en la obra de Herrera una de las pocas expresiones "duraderas" entre las narconovelas, gracias a su trabajo de "sublimación" de lo actual, "poetización de lo oprobioso que lo sustrae del horror bruto de la noticia" y trascendencia estilística que permite su candidatura para el empíreo de la "autonomía literaria".[3]

[3] Christopher Domínguez Michael, "Una nueva novela lírica", en *Letras Libres*, 2011. <http://www.letraslibres.com/blogs/una-nueva-novela-lirica>. [Consulta: 5 de abril, 2016].

Asimismo, a partir de la publicación de su obra en España, el reconocimiento por parte del campo literario nacional proyectó las novelas de Herrera hacia una internacionalización que se concretó en traducciones a varios idiomas. En un proceso igual y opuesto, parece que fue más bien la expectativa alrededor de sus temas y el tratamiento disecado de los mismos (el riesgo de reducción exótica de su trabajo con mitos y arquetipos) los que se consignaron en traducciones que, cuando menos, en dos casos de los que he podido revisar: el francés y el italiano, terminaron aplastando y estandarizando su complejidad lingüística.[4]

Ambos dispositivos terminan neutralizando la experiencia histórica singular que, creo, se desprende de las novelas de Yuri Herrera, misma que me interesa remitir desde lo que Sergio Villalobos-Ruminott (en un estudio sobre el filósofo chileno Patricio Marchant) indicó en tanto "temporariedad de un habitar como estancia en la lengua" y ésta como una "morada exílica" que, suspendiendo cualquier esencialización de lo latinoamericano, a su vez permite "entreverarnos con nuestra relación impropia con el sentido".[5] Esto significaría criticar, por un lado, una concepción ins-

[4] Me permito remitir a un artículo donde analizo, aunque no de manera extensa, el problema de la traducción al italiano, francés e inglés de la segunda novela de Yuri Herrera a partir del concepto de "intraducibilidad": "'El texto es el largo trueno que después retumba': dialéctica de la intraducibilidad", en Esther Cohen, ed., *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. México/Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/Ediciones Godot, 2015, pp. 265-285. Por otro lado, la separación de "trama" y "estilo" se vuelve uno de los síntomas-efectos de la circulación global de la literatura: "*if diffusion intervenes, 'moving' novels across the literary system*, they do indeed separate: plots travels well, remaining fairly stable form context to context, whereas style disappears, or change" (Franco Moretti, *Distant reading*. Londres, 2013, p. 132, cursivas en el original). "And stories travel well", escribe Franco Moretti en otro ensayo del mismo libro, explicitando la lógica *equivalencial* implícita en la retraducción mundial de los textos narrativos, "because they are largely *independent of language*. Within a narrative text, style and plot constitute discrete layers, and the latter can usually be translated (literally: carried across) independently from the former", p. 97.

[5] S. Villalobos-Ruminott, "4. Poéticas del habitar", en *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. [Kindle]. Buenos Aires, La Cebra, 2013.

trumental del lenguaje como propiedad siempre traducible del sentido y, por otro, la "monumentalización" de lo literario como esfera autónoma y despolitizada.

La historicidad y la impropiedad del jarchar marcan una zona de contacto singular, intraducible y común que trataré, aquí, de indagar. *Jarcha*, lee Makina en el último umbral de su cruce: "Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió. Ésta era la única palabra que se le venía a los labios. Jarcha".[6]

Genealogía de la ceguera

Una investigación de este tipo tendría que comenzar por lo que el régimen neoliberal, en el que vivimos, radicalizó y volvió insoslayable: la inscripción del saber social en el capital que comportó la captura de nuestra misma capacidad de hablar, imaginar y pensar por parte de dispositivos de expropiación que, al mismo tiempo, nos revenden sus literales palabras de orden como si pudiéramos asumirlas como nuestras, como *propias*. Si es la misma comunicabilidad de los hombres la que es separada, explotada y expuesta en su intercambiabilidad, asimismo, la negatividad de esta condición abre la pregunta por una experiencia radical que no tendría que plantearse como re-apropiación, sino como tentativa de desactivación del mismo dispositivo propietario.

Quisiera releer la primera novela de Herrera, *Trabajos del reino*, como entrada a estas interrogantes, intentando ver cómo, entre los muchos paradigmas que reescribe, puede ser leída como una novela de des-aprendizaje y, así, de des-apropiación: una suspensión heterodoxa del *Bildungsroman* que deconstruye las formas de lo *propio* mostrándolas como fantasmagoría de nuestra real expropiación. Todo esto, a partir de una reflexión ética y política acerca del lenguaje.

[6] Y. Herrera, *op. cit.*, p. 122.

A este propósito, me gustaría remitir a una serie de ensayos en los cuales Zavala emprendió una crítica radical a ese conjunto de textos literarios, periodísticos y académicos que llamamos "narconarrativas".[7] Su tesis es que estas narconarrativas constituyen una suerte de "formación discursiva" que regula lo que se puede y no decir alrededor del narco; todas, con muy pocas excepciones, repetirían el discurso hegemónico proveniente del poder político y mediático. El narco es visto como una entidad separada y *exterior* al Estado, con un poder casi ilimitado para infiltrar y corromper a la sociedad civil, así como a las instituciones del país. A partir de esta cartografía, las organizaciones criminales adquieren una dimensión mítica tal, que hasta las obras literarias mejor recibidas por la crítica —como es el caso de la de Yuri Herrera— repetirían el discurso y el paradigma representativo de los "gobiernos mexicanos", esto es, los que justifican las políticas de seguridad y el estado de excepción permanente en el que vivimos, fundándolas en la imagen ajena y amenazante de un enemigo por combatir.

Las narconarrativas renuncian a sus potencialidades críticas y de intervención política, pasando por alto la realidad concreta, material e histórica del narcotráfico, en tanto fenómeno todo *interno* a los poderes económicos, políticos y policiales, a la vez que son históricamente disciplinados por éstos.

Es una tesis que hay que tomar en consideración. En lugar de "defender" aquí la novela de Herrera, me parece más productivo intentar ver cómo el discurso de Zavala nos puede servir para leerla, puesto que ésta narrativiza los procesos de inscripción y

[7] *Cf.* entre otros, Oswaldo Zavala, "Mímesis y narconarrativas: los límites críticos de la narconovela mexicana", 2012. <http://uncopista.blogspot.mx/2012/02/narconarrativas-un-ensayo-critico.html>. [Consulta: 16 de agosto, 2015]; "Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives", en *Comparative Literature,* núm 66-3, 2014, pp. 340-360; "Las razones de Estado del narco: soberanía y biopolítica en la narrativa mexicana contemporánea", en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, eds., *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Fránkfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 183-202.

reproducción de los discursos hegemónicos sobre el narcotráfico, a veces desmontándolos, pero principalmente apuntando hacia una relación entre lenguaje literario y lenguaje político que intenta deconstruir el mismo concepto de representación. *Trabajos del reino*, en este sentido, abre un espacio reflexivo que su segundo libro profundizará y radicalizará: el éxodo de la jarcha apunta hacia una dimensión irrepresentable que en su primera obra es el resultado de la de-formación de la *Bildung*.

La novela narra la historia de Lobo, un cantante callejero de corridos que logra entrar al servicio de un Rey, volviéndose el cantor de sus hazañas. Desde el principio, los elementos del cuento de hadas nos introducen en los reinos de la palabra y de su poder de nombramiento. Lobo se llamará así sólo al principio y al final de la historia que, en cambio, narra su nacer, crecer y declinar con el nombre, y la función de Artista. La palabra del Rey ("El Artista debía quedarse", leemos)[8] adquiere el poder soberano y performativo de determinar la realidad de las cosas con sólo nombrarlas. El "caos" y el "territorio hostil" en los que vive Lobo son re-entramados por quien hace "cuadrar la vida" y, "como si estuviera hecho de hilos más finos",[9] está en condición de darle sentido. Siguiendo a Georges Didi-Huberman,[10] la novela refiguraría, condensándola en la concisión de su relato, la condición de pueblos doblemente "expuestos a desaparecer": por un lado, subexpuestos y privados de palabra y existencia; por otro, difuminados y borroneados en la sobreexposición representativa de los discursos de poder y del espectáculo telemediático.

Desde la subexposición y el abandono de Lobo, relegado a la invisibilidad del "rincón" desahuciado en el que cada noche "cartoneaba",[11] la novela pasa a inscribir su sobreexposición en

[8] Y. Herrera. *Trabajos del reino*. Cáceres, Periférica, 2010, p.20.

[9] *Ibid.*, p. 9.

[10] Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.

[11] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 17.

la máquina del Reino, la cual borra su singularidad volviéndolo uno de los cuerpos-funciones de la ficción de Pueblo encarnado por el Rey. De esta manera, Lobo transita de la facticidad impropia e invisibilizada de un "aparato del que nadie se acuerda, sin propósito",[12] a la funcionalización de "un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya"[13] y que, por un tiempo, sin embargo, le da la impresión de poder encontrar para sí mismo un *propio*, una *identidad*, un lugar social en el palacio, expuesto como territorialización del sentido. En éste, también las palabras adquieren otra luz, una en la que nombre, verdad y propiedad siembran violentamente cuerpos y territorios en su coincidencia absoluta: "Son. Tantas letras juntas. Suyas. Puestas allí sin otra cosa que hacer más que fecundar la cabeza. Son. […] Un resplandor diverso cada una, cada una diciendo el nombre verdadero a su modo".[14]

Este *ser* de las palabras, esta violencia del nombre verdadero que, del Rey como *logos*, pasa al Artista, como propagador de su fe, alcanza un nivel extremo de interiorización en otro fragmento, donde la topología y la *exterioridad* excepcional del Reino es afirmada, en efecto, de manera abrumadora:

> Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. […] Tienen una pesadilla los otros: los de acá, los buenos, son la pesadilla; la peste de acá, el ruido de acá, la figura de acá. Pero acá es más de veras, acá está la carne viva, el grito recio, y aquellos son apenas un pellejo chiple y maleado que no atina color. Un reflejo hecho materia blanda y prendido de alfileres.[15]

La escritura magistral de Herrera configura, en el indirecto libre del Artista, una estilización del mismo paradigma representativo del que habla Zavala: un acá y un allá; un adentro del Palacio cri-

[12] *Ibid.*, p. 27.
[13] *Ibid.*, p. 109.
[14] *Ibid.*, pp. 39-40.
[15] *Ibid.*, 63.

minal y un afuera (los otros, los enemigos); la violencia del acá es "más deveras" y borra sus condiciones de posibilidad, mistificando el poder ilimitado del Reino. Por otro lado, es importante señalar que es en el momento de mayor "propiedad" de las palabras del Artista, cuando más se extranjeriza y pliega la "peste" de su lenguaje (indirecto), materializando y exceptuando el pellejo blando

e informe, que era el de Lobo antes de disolverse y exponerse en la figura del "acá".

Las preguntas que nos ponemos, frente a su fábula, podrían ser éstas: ¿hasta dónde llega el poder de penetración del discurso hegemónico acerca del narco?, ¿hasta qué punto puede volverse un paradigma de auto-representación, identificación y subjetivación para los cientos que desean entrar en él, para que el mundo, paradójicamente, torne a "cuadrar"? Deleuze describió una vez el paradigma básico del proceso de identificación, como el que opone un sujeto a una forma (paterna), a partir de su deseo (como falta) por alcanzarla. Y habló de la "novela de formación" como "novela de referencia".[16] El Artista encuentra en el paradigma referencial del Rey-Padre la posibilidad de una mímesis identificativa, que reestructure los territorios hostiles en la forma de un nuevo Leviatán: "Les escama que Uno sume la carne de todos, que Aquel guarde la fuerza de todos".[17]

En *Stasis*, Giorgio Agamben comenta el famoso grabado del libro de Hobbes relacionando la soberanía del Leviatán con un dispositivo óptico de la época en el que, por medio de un tubo, el espectador de una imagen veía distintamente la disgregación de una multiplicidad de figuras como partes de una única persona. "La unificación de la multitud de los ciudadanos en una sola persona es algo así como una ilusión de perspectiva, la representación política es sólo una representación óptica (no por esto menos

[16] Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*. Madrid, Anagrama, 1996, p. 109.

[17] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 64.

eficaz)".[18] La operatividad del dispositivo permite que la multitud se disuelva en la unidad del pueblo, y que éste *sea* el Rey, sea su cuerpo en tanto cabeza/capo. Es interesante que, en la primera página de la novela, la visión del Rey es espontáneamente relacionada por Lobo con un cliché cinematográfico ("estaba seguro de haber mirado antes la escena [...] al cine vio una película donde aparecía otro hombre así").[19]

Herrera monta la anacronía del Reino con los paradigmas representativos y mediáticos del narco, remitiendo ambos al dispositivo óptico del Leviatán, para luego inscribir una alegoría de la lectura: la miopía del Artista es, a la vez, literal. Así como lo vio Paul de Man en *Blindness and Insight*, la novela "implicitly or explicitly signifies its own rhetorical mode and prefigures its own misunderstanding";[20] la novela señala su retoricidad, su ficción representativa: el Artista no ve, es ciego, su palabra también, expuesta e impuesta como un ser, como un nombre, como una verdad igual de absoluta que el Reino en el que nace. Luego, sin embargo, el Doctor le pone lentes al Artista y es cuando empieza el momento de quiebre, su desapropiación y su desfiguración crítica. Cuando, más adelante, retorna a la calle y se infiltra en otro reino, el Artista ve a los ojos su propia retórica, duplicada, redoblada en los "enemigos", en los hombres de traje —los nuevos— y en el otro rey que sustituirá al "suyo": "El artista observaba y observaba con los lentes nuevos [...] y eso es lo que le brincó: *que todo era igual*. Sintió a la fiesta escurrirle de largo con la velocidad de la rutina".[21] Vértigo de la iterabilidad de las representaciones: ¿cuál es su lugar ahora que la rutina traza puentes entre el acá y el allá?

[18] Puesto que no existen todavía ediciones en español, las traducciones de los libros de Agamben son mías. Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*. Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 49-50.

[19] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 9

[20] Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York, Oxford University Press, 1971, p. 136.

[21] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 9, cursivas del original.

Con los lentes, y con los libros que le da el Periodista, el Artista empieza también a desconocerse: cuando ve un disco suyo en la calle, ese nombre, "su nombre, ya no significaba nada".[22] Las palabras y los nombres (las *referencias*) empiezan a fallar, a perforarse desde su interior. Y el vaciamiento de su operatividad referencial se completa cuando, junto con la visión de la iteración de los otros y la no-excepcionalidad de los suyos, llegará a desnudar hasta al propio Rey, su *forma mítica*: "Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como con una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas de este lugar".[23] La lupa de Lobo desmonta el artificio óptico de la cabeza del capo, y el cuerpo teológico-político del Rey se cae devolviendo, virtualmente, la multitud que encerraba a la dimensión irrepresentable de rostros doblemente invisibilizados. El Reino está *adentro* de un poder multiforme y fragmentado que implica, a la vez, instituciones y criminalidad, sin posibilidad de distinción.

Al empezar la intriga que hará caer el Reino al final, hay señales que remiten a este territorio de indistinción. En la radio, comienzan a prohibir los discos del Artista porque "el Supremo Gé mucho apretaba: fachada *pa* los gringos, y chitón temporal mientras se sosegaban los anunciantes".[24] Este "chitón temporal" remite a poderes fácticos que cercarán paulatinamente al Rey, para que, claro, sea sustituido por otro: los Supremos Gés y los anunciantes, los gringos y, más tarde, el ejército, intervienen para asistir al fin de su Reino y reconfigurar los territorios del negocio. Quizá sea la visión de los soldados la que definitivamente hace derrumbar la narrativa del Artista: "Estaba allí, en su territorio, el enemigo, uno de los enemigos, y el Señor se afligía como si esos no fueran de otro pelaje, o *como si ellos fueran los que mandaran* […] el Rey

[22] *Ibid.*, p. 83.
[23] *Ibid.*, p. 95.
[24] *Ibid.*, p. 57.

repetía General, General y […] luego decía/ —Vamos a encontrarle la vuelta a esto, ya verán".[25]

¿Quién manda? ¿Quién es el enemigo? ¿Dónde es aquí, dónde allá? La exterioridad del palacio se cae bajo los "lentes" de una verdad singular que el Artista entrevé, y ya no puede, ya no quiere cantar en forma de corrido. Es cierto que, en la novela, la simple configuración de un reino separado —aún en la genealogía de la ceguera que pone de manifiesto la operación de los poderes que la generan— provoca la reproducción de los paradigmas representativos de los que habla Zavala. Sin embargo, creo que lo interesante es la perspectiva desde la cual la novela crea un movimiento de figuración y desfiguración que en la fábula de Lobo inscribe la singular exposición de multitudes y pueblos a dispositivos de poder heterogéneos. La continua producción de estados de emergencias por parte del estado de policía funciona en sentido inmunizador hacia cada vez más amplios sectores de la población, suspendiendo o aplastando derechos políticos básicos, a favor de movimientos del capital que, a la vez, lo constituyen y sobrepasan territorial y políticamente.

Sergio Villalobos-Ruminott[26] relee este proceso a partir de un movimiento de desincorporación de los pueblos de la soberanía estatal y su reincorporación en la soberanía del capital. Lo cual no significa ignorar el papel del Estado. El movimiento de desinscripción estatal bajo una racionalidad neoliberal es un proceso más bien activo y biopolítico de represión de las resistencias, captura-por-abandono y producción de vidas precarizadas vueltas violentamente disponibles para el sistema de acumulación global. La importancia de los análisis de Zavala consiste en subrayar, para

[25] *Ibid*., pp. 109-110. Cursivas del original.

[26] Sergio Villalobos-Ruminott, "Biopolítica y soberanía: notas sobre la ambigüedad del corpus literario", en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, eds., *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Fránkfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 47-64.

el caso mexicano, el papel de las reconfiguraciones de los poderes institucionales, federales y locales, en este proceso.

La novela, por su parte, pone en escena esa "lucha por la exposición política" de la que habla Didi-Huberman,[27] haciendo aparecer-desaparecer un "figurante de la historia", esto es, un personaje menor y sin historia, quien, de los cartones a su funcionalización desingularizadora, sigue sin poder encontrar espacio para la emergencia de una palabra que no esté siempre ya capturada por dispositivos de exposición excluyente. Es por esto que la restitución de su nombre, Lobo, al final de la novela, junto con la disolución del Rey en tanto minúscula "gota en un mar de hombres con historias",[28] señala también la suspensión de aquellas historias. Como Makina, Lobo "se desgrana" y, al volver a entrar en el relato (*lupus in fabula*), la propiedad representativa de las palabras se aglutina en el silencio intensivo de su interrupción: "Decir cualquier cosa. / Escuchar la suma de todos los silencios. / Nombrar la holgura que promete. / Y luego callar".[29] Entre Supremos Gés, uniformes verdes, reyes y gringos, para Lobo no hay adentro/afuera, sino "a terrain into which one is irreducibly abandoned between both".[30]

El abandono del Artista-Lobo, arruinada la ceguera de la soberanía del Rey, deja surgir, en el pliegue de su nombre, no tanto la reproducción del lobo hobbesiano, sino la posibilidad de "desobrar" la dicotomía que lo produce en primer término. Herrera revierte la función del lobo de los cuentos de Esopo y apunta a una dimensión de insubordinación que reactiva la tradición de los clásicos latinos: quienes son vistos por el lobo pierden el habla. Así, Lobo —otra vez, por primera vez en la fábula— suspende, desfigura las narrativas que lo exponen a la desaparición y, luego, *jarcha*:

[27] G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 28.

[28] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, *op. cit.*, p. 118.

[29] *Ibid.*, p. 119.

[30] Abraham Acosta, "5. Hinging on Exclusion and Exception", en *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

"Simón, pensó. He ahí una historia para ser cantada. Y luego se dijo: Una historia para ser cantada por alguien más".[31]

Jarchar, entre una patria y un exilio

En una densa página de uno de sus últimos libros, que a su vez proviene de un ensayo más antiguo sobre el poeta Giorgio Caproni, Agamben describe el "gesto" de todo escritor como una tensión polarizada entre el "estilo", como "apropiación desapropiante (una negligencia sublime, un olvidarse en lo propio)", y la "maniera" (palabra de la que deriva "manierismo"), como "desapropiación apropiante (un presentirse o un recordarse en lo impropio)".[32] Hay que seguir investigando en las tres novelas esta oscilación —a su vez coextensiva de la experiencia de los personajes—, la cual se desprende, además, de un uso controladísimo de la potencialidad del indirecto libre, en tanto roce y contacto entre la palabra del narrador y la del personaje. En los fragmentos en los que el Artista tensa más su lenguaje rompiendo los puentes entre el acá y el allá, la casi absoluta cercanía del narrador con la palabra del personaje marca, también, en la intensidad del indirecto libre, su irreconciliable no-coincidencia, traduciendo su estilo en maniera y la maniera del personaje en estilo.

Una vez más, la importancia de la obra de Herrera no está ni en su literaturización de lo actual, ni en la actualización de los temas de la literatura, sino más bien en las formas en que cristalizó una experiencia histórica a partir de este gesto tensional: "por un lado, apropiación y hábito, por el otro, expropiación y pérdida".[33] Buscaré, así, leer *Señales que precederán al fin del mundo* a partir de tal movimiento irresuelto; jarchar significará "incesantemente oscilar entre una patria y un exilio: habitar".[34]

[31] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 122.

[32] G. Agamben, *L'uso dei corpi*. Venecia, Neri Pozza, 2014, p. 123.

[33] *Idem*.

[34] *Idem*.

La novela narra un cruce fronterizo, por un lado, relacionando el migrar con la repetición de una historia de violación y explotación y, por otro, haciendo que el viaje de Makina se vuelva el descenso, el *clinamen*, la inclinación que la pone en contacto con una multiplicidad de pueblos sin representación. En la ternura y fuerza de Makina, en la generosidad e intransigente gratuidad de sus gestos reside una experiencia devastadora que todavía no terminamos de enfrentar. La singularidad de su trayecto es expresión de una potencia común que se figura de manera heteróclita destruyendo cualquier lógica de la identidad, de la identificación o del reconocimiento con la que se la quiera atrapar. En su caso, sólo por una suerte de inercia crítica se puede seguir hablando de identidad, aún plural, aún híbrida, aún cambiante: todos matices que simplemente desplazan, pero dejan intactas las fuerzas estabilizadoras de los dispositivos identitarios.

Lenguas en contacto, en primer lugar: Makina habla tres, "y en las tres sabía callarse": lengua gabacha, lengua latina, lengua; "las hablas de acá" o "de por ahí" y "la suya nueva",[35] esa que, con sólo levantar la cabeza o bajar los ojos, señala el "punto cardinal"[36] de los que cruzaron fronteras, lenguas, vidas. La centralita telefónica donde trabaja (que recuerda la de Dora Ríos en *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada), única "en kilómetros y kilómetros a la redonda", traza ya el "Voy vengo"[37] que conecta, aglutina los deícticos en el pliegue fonético de un dolor de siglos: "ái anda",[38] "yái que le echen la mano".[39] Pero no hay ninguna fe en las cartografías de lo propio y lo ajeno que pueda saldar una dialéctica identitaria entre el allá y el acá. Es cierto que hay una lengua que es, para el Pueblito de Makina, *lengua*, sin adjetivos. Sin embargo,

[35] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 20.
[36] *Ibid.*, p. 14.
[37] *Ibid.*, p. 20.
[38] *Ibid.*, p. 67.
[39] *Ibid.*, p. 13.

la relación con la latina y la gabacha, como la asimetría de su encuentro, desvela el advenir, la historicidad y la impropiedad de la lengua propia. Así, la falta de adjetivos no es el efecto de la atribución de lo auténtico, antes bien, es huella de un habitar el lenguaje y una lengua sin atributos. En la relación irrecíproca con la gabacha y la latina, Makina traza la jarcha, el exceso, la salida fuera de sí, la heterogeneidad impropia de la propia lengua. De tal manera que, como los otros, ella no es dueña de sí, de su lenguaje, de su capacidad; más bien se constituye en el uso del lenguaje, en su "terciar en el mundo",[40] en el vacío del "entre", en el contacto.

Un día, regresa del gabacho uno de los primeros que se habían atrevido al cruce. Vuelve con nuevas cosas (y nuevas palabras como cosas); entre éstas, dos teléfonos celulares. Alrededor de la centralita, reúne a la gente del pueblo para que asista al prodigio que dejaría a Makina, en palabras de él, sin trabajo. Sin embargo, ese "tit tit" sólo marca los silencios de su vuelta, pues compró celulares olvidando las torres para su señal. Makina sabe y les sonríe a esas fallas: el no funcionar del celular se confronta con la imposibilidad de reducir la esfera de su "mensajear" a una técnica, a una obra, a un acto, ni mucho menos a un medio para un fin determinado. El suyo no es tampoco un saber —una facultad, una atribución subjetiva— sino un hábito, una forma-de-vida que inscribe, en su relación con el lenguaje, su relación con los otros: su jarchar.

"Lo que llamamos forma-de-vida", escribe Agamben, "no es definido por la relación con una praxis (*enérgeia*) o una obra (*érgon*) sino por una potencia y una inoperosidad".[41] Es la misma potencia

[40] *Ibid*., p. 21.

[41] Vicens Alba Osante y Alan Cruz Barrera tradujeron para la revista mexicana *Fractal* el epílogo de *L'uso dei corpi* de Agamben: "Para una teoría de la potencia destituyente". En una nota a pie, explican así su decisión de traducir el término "inoperositá" con el neologismo "inoperosidad": "Tradujimos literalmente el concepto de '*inoperosità*' usando el neologismo 'inoperosidad', frente a otras traducciones como "inoperatividad" o "inoperancia", por dos motivos fundamentales: en primer lugar, para subrayar la distinción entre operación y obra (*opera*, *érgon*),

que Makina encontrará en uso en la "lengua intermedia" de los paisanos-gabachos, "maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos",[42] nunca agotados en el acto, nunca reductibles a la obra de una identidad compensativa o de una actualidad gramaticalizada (la lengua chicana) y siempre recapitalizable.

Vemos, pues, cómo esta experiencia substrae a Makina de reidentificaciones (pos)nacionales, regionales o étnicas; también desliza su singularidad por fuera o en franca ruptura respecto de las nuevas autenticidades hibridistas, así como de un discurso transculturador, en tanto operación hegemónica que borra la "integración disimétrica de las matrices culturales dominantes y subalternas".[43] Ante la reiteración, en diversas formas, de la dicotomía civilización-barbarie que Makina desbaratará al final de la novela, la respuesta no es la esencialización de lo híbrido —reactualización disfrazada de lo mestizo que sublimaría de manera fetichista una realidad de violencia y marginación—, sino un tenaz juego de desactivación del horizonte de inteligibilidad que comparten (reproducen) tales dicotomías y sus contra-respuestas resistenciales e identitarias. Las topologías por las que transita Makina abren, en cambio, a "zones of contact, exposure and indeterminacy that are at once constitutive of determinate spaces and, at the same time, irreducible to them".[44]

---

es decir, para dejar abierto el camino para pensar una operación que no obstante permanece sin obra (nótese que el término '*inoperatività*' también existe en italiano); en segundo lugar, para evitar cancelar su carácter dinámico que está más acá del activo y del pasivo; un rasgo del concepto que en el término "inoperancia", a nuestro aviso, adquiere un tono más bien estático o de pura pasividad" (n. de los trads.). G. Agamben, *op. cit.*, p. 313.

[42] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 73.

[43] Alberto Moreiras, *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile, Lom, 1999, p. 51.

[44] Acosta llama "*illiteracy*" a la condición que se desprende de tales zonas de indeterminación, en tanto "semiological excess and ungovernability that emerges from the

Lo que determina estos espacios es un dispositivo *relacional*, frente al cual la noción de *contacto* actúa como potencia destituyente. Su “relación” es lo que constituye sus elementos en el momento en que los liga, presuponiéndolos, a la vez, como no-relacionados (y pre-existentes). Según Agamben, paradigma de esta manera de concebir la relación es la relación exclusiva/inclusiva, de “bando”, que abandona al capturar, que incluye sólo en la forma de una exclusión;[45] hay que pensar el contacto como lo que expone y desactiva tal relación. La representación política, la representación estética y la misma relación del lenguaje con lo no-lingüístico funcionan de la misma manera: presuponiendo lo que constituyen, incluyéndolo en su exclusión soberana. Pensar el contacto, en cambio, significa pensar el no-lugar y el vacío de una no-representación: “el momento en que dos entes son separados sólo por un vacío de representación”.[46] Zona común que atraviesa y constituye a Makina, en el momento de peligro de su —y de los que se encuentra— constante exposición a relaciones excluyentes. Estar en contacto con el lenguaje, estar en contacto con otros, con otras formas de vida, significa destituir los dispositivos representativos, referenciales, identitarios que cada vez capturan el contacto —su virtual, real ingobernabilidad— en una relación eminentemente política.

No deja de sorprender, en este contexto, la primera aparición del “jarchar” junto con el “dar” y sus contactos con el lenguaje: “Dio las gracias, el señor dio el de qué mi niña y jarchó”.[47] Jarchar, pues, señala un don de lo inapropiable (la jarcha mozárabe: origen poético “como lo entrecruzado”; “cruces genealógicos en los orígenes mismos)”[48] y una línea de fuga de las relaciones propie-

critical disruption of the field of intelligibility within which traditional and resistant modes of reading are defined and positioned”, en A. Acosta, “Introduction”, *op. cit.*

[45] G. Agamben, *op. cit.*, p. 341.

[46] *Ibid.*, p. 301.

[47] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 15.

[48] Andrés Claro, *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre la tarea del*

tarias (marchar, salir, devenir). Principalmente, me interesa que jarchar inscriba un montaje histórico de múltiples contactos, así como una historicidad que suspenda la línea continua y progresiva de la filosofía de la historia reactivando, anacrónicamente,[49] lo que, en la jarcha, ponía ya en contacto heterogeneidades no-representativas: la moaxaja y su "salida"; el hebreo, el árabe culto y el mozárabe (como lenguaje *ya* de contactos). Y, luego, lo que esto significa para la apertura de un pensamiento de lo común: el contacto entre culturas y pueblos frente a (interrumpiendo) su representación histórico-catastrófica: la reconquista, la expulsión de los sefarditas, la inscripción del marranismo. "Frenta a" significa: condición *ya* exílica —antes de los exilios— de una morada impropia.

Esta morada sería el don, paradójico porque históricamente es violento, estremecedor y, de esta manera, inapropiable, que "desoculta, hace visible, la impropiedad constitutiva del habitar latinoamericano".[50] Si la operación catacrética de Herrera tacha el migrar al jarchar, la jarcha desmonta y vuelve a montar las narrativas de la migración, a partir de "una concepción de la historia atenta a la forma en que la catástrofe tiende a repetirse y plegarse sobre sí misma".[51]

Así, frente a la "locura telúrica" que abre la novela, se muestra, también, el sótano en el que Makina escarbará aquel don y su duelo infinito: "Pinche ciudad ladina, se dijo, siempre a punto de reinstalarse en el sótano".[52] Los subterráneos de una Ciudadcita "cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera"[53] marcan la constante re-emersión de una historia de catástrofe. La jarcha, el descenso a Mictlán que Herrera reactiva en

---

traductor. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

[49] Para un estudio fundamental sobre el anacronismo, cfr. Didi-Huberman, 2008.

[50] S. Villalobos-Ruminott, "4. Poéticas del habitar".

[51] *Idem*.

[52] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 11.

[53] *Ibid*., p. 12.

su estructura y los cruces fronterizos en el ahora, configuran el contacto entre eventos heterogéneos e igualmente ruinosos que la novela pone en movimiento, suspendiendo su representación en el tiempo homogéneo y vacío del historicismo imperante. Ése que, en cambio, coextensivo de la lógica del capital, aniquila y recubre, devasta sin parar; como las máquinas que trabajan ahí donde, en el gabacho, tendría que estar el terreno en pos del cual el hermano de Makina había cruzado: "excavadoras hurgando el suelo obstinadamente como si tuviesen que vaciar la tierra con urgencia [...]. Lo que hubiera habido ahí lo habían arrancado de cuajo, lo habían expulsado de este mundo, ya no existía".[54]

Es esta expulsión de vidas ya vueltas inexistentes, las que Makina se encontrará al cruzar, al descender a su singular Mictlán. El trabajo de Herrera con arquetipos y mitos se vuelve así muy importante en tanto que funciona como reescritura y profanación, rompiendo sus presunciones de inmutabilidad y separación a-histórica, para abrirlos a nuevos usos singulares. En esto, la relectura de los mundos rulfianos (el Rulfo siempre mencionado por la crítica a propósito de Herrera) se vuelve crucial; no obstante, en el sentido propuesto por Jorge Aguilar Mora y reactualizado recientemente por José Ramón Ruisánchez Serra, como "repetición que produce diferencia"[55] en el destiempo anacrónico que, en Rulfo, abre "la prolongación de los mitos, las imágenes, las palabras hasta su gozosa producción de singularidades, de virtualidades que no son actuales pero sí reales".[56]

[54] *Ibid*., p. 80.

[55] José Ramón Ruisánchez Serra, *Historias que regresan. Topología y renarración en la segunda mitad del siglo* XX *mexicano*. México, FCE, 2012, p. 171.

[56] Jorge Aguilar Mora, "Las piedras de Juan Rulfo", en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell, comp., México, ERA/UNAM, 2003, pp. 430.

Por su parte, la importancia del estudio de Ruisánchez, en el contexto que aquí me interesa, reside en su lectura de la novela de Rulfo a partir del "salto topológico" del lector *en* Comala, más allá de una centralización (cartográfica) del

Para desplegar estas virtualidades en la novela de Herrera quisiera reactivar el descenso como *clinamen*, en el sentido en que lo han releído, a partir de Lucrecio, Jean-Luc Nancy y Didi-Huberman. Si el individuo, y la concepción atomística del que se desprende, "no es más que el residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad", el *clinamen* marca el desgarro de la individualidad como absoluto: como lo que expulsa del mundo lo que no cabe en él. "No se hace un mundo con simples átomos", escribe Nancy, "hace falta un *clinamen*. Hace falta una inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro. La comunidad es al menos el *clinamen* del 'individuo'".[57] Al retomar el concepto para una lectura de la figura de la Ninfa en la historia del arte, para Didi-Huberman el *clinamen* indica, junto con la caída y la inclinación de un cuerpo, también la desviación de este movimiento en una "dinámica de bifurcaciones" que abre a una figurabilidad múltiple.[58] En la novela de Herrera, el descenso a Mictlán funciona como esqueleto estructural, sí, pero, sobre todo, como movimiento que traza un ser-en-común a partir del contacto con otros, produciendo figuras desgarradas de las multitudes que, también, jarcharon.

En la literatura latinoamericana contemporánea, el viaje como *clinamen* —como contingencia de bifurcación y figurabilidad— es un procedimiento frecuente y notable. Permite figurar el choque, el encuentro, el contacto con la "multiplicidad hormigueante de

---

punto de organización soberana de texto y voces alrededor del personaje de Pedro Páramo. El "salto" le permite al crítico trazar otras figuraciones topológicas (des) centradas, esta vez, en los que, con Didi-Huberman, hemos llamado los "figurantes de la historia", aquí, como nunca, expuestos a desaparecer. Rulfo "funda una nueva narrativa mexicana que, contra el inmovilismo del hombre fuerte, se hace en los filtros de los débiles y constantemente se renarra", en J. R. Ruisánchez Serra, *op. cit.*, p. 24.

[57] Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, LOM, 2000, p. 15.

[58] G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*. París, Gallimard, 2002, pp. 13-14.

los bajos fondos —*polloi* en griego, *multitud*, *tumba*, *vulgus* o *plebs*, en latín".[59] Renunciando a su representación integradora, la figuración mantiene su "conflicto inextinguible" y su antagonismo radical, revirtiendo los "ojos imperiales" de la literatura de viajes desde Europa y Estados Unidos hasta América Latina, pero desactivando también su reproducción transcultural regional.[60] Así, en *Señales que precederán al fin del mundo*, el *clinamen* expone a Makina fuera de sí, hacia "el éxodo multitudinario" de "la gente de muchas lenguas",[61] "el paisanaje armado de chambas",[62] "los pueblos en trozos, los fragmentos, los destrozos",[63] diseminados y precarizados y, sin embargo, ahí, como "otra presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana"[64] y explotada bajo los "monumentos de una historia ajena".[65] El ahora del cruce se inclina hacia estos múltiples contactos, desgarrando sus representaciones y permitiendo la reemersión heterogénea e histórica de pueblos en constante éxodo, entre los vestigios de las colonias mineras que contaminan las lenguas de Makina y las lenguas de los pueblos de la jarcha, sus expulsiones y sus duelos en voz femenina.

Descenso como contacto, entonces, y *clinamen* como figuración de un "con" y un "entre": "El *con* nos dice la comunidad, el *entre* nos prohíbe pensarla bajo la forma de una simple comunión

[59] *Ibid.*, p. 106.

[60] Pienso, por ejemplo, en dos novelas del colombiano Juan Cárdenas, *Zumbido* (2010) y *Los estratos* (2013); en todo el proyecto de la chilena Cynthia Rimsky; en la novela muy notable de Emiliano Monge, *Tierras arrasadas* (2015); en ciertas novelas de João Gilberto Noll. Las menciones podrían seguir para configurar una suerte de constelación de singularidades, a su vez en contacto a través de sus respectivos *clinámina*.

[61] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, *op. cit.*, p. 11.

[62] *Ibid.*, p. 65.

[63] G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, *op. cit.*, p. 106.

[64] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, *op. cit.*, p. 65.

[65] *Ibid.*, p. 80.

o una unión sustancial".[66] El contacto decisivo, la radical destrucción del "con", Makina los experimenta frente al hermano. Había ido por él, a buscarlo, para llevarle un mensaje de su madre, la Cora. En lugar del hermano, se encuentra con un espectro. Él había vagado, de páramo en páramo, como las multitudes desnudas que, sin papeles, sin relaciones ciudadanas, excluidos-incluidos por esas relaciones rebotan "de callejón en callejón y de madriza en madriza".[67] Luego, desde la inexistencia y la expulsión, su cuerpo había encontrado otra función: un intercambio de identidad arroja el sin papel, el sin razón de ser, la "bolsa de escoria"[68] a una guerra ajena con un nombre ajeno. "Condecorado: vivo",[69] vuelve para ser nada más que el conjunto de muchos espectros plegados en una sola piel viva, "colgando en el aire".[70]

Ahora, después de los horrores de la guerra, de su reducción a carne de cañón para proyectos imperiales, "¿cuál se supone que era el rumbo de la persona con ese nombre?"[71] ¿Qué hacer con los nombres borrados, superpuestos? "Ya devuélvase, no esperamos nada de usted",[72] decía el mensaje de la Cora que Makina no puede entregar, porque devolverse a dónde, qué es esperar, quién es usted. En el hermano, Makina encuentra la impropiedad más radical: desbaratada ya cualquier representación (la articulación de ciudadanía, nación, tierra, lengua) como violenta ficción inscrita en la vulnerabilidad de los vivientes, no puede sino testimoniar por él, por su cuerpo fragmentado bajo muchos nombres, por el dolor infinito de su contacto y, luego, otra vez, por primera vez, en el duelo, en su inclinación, en el silencio, "con todo el cuerpo y

[66] G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna,* p. 104.
[67] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 99.
[68] *Ibid.*, p. 83.
[69] *Ibid.*, p. 103.
[70] *Ibid.*, p. 106.
[71] *Ibid.*, p. 105.
[72] *Ibid.*, p. 107.

toda su memoria",[73] jarchar. Si hay continuidad, en la obra breve e intensa de Herrera, quizá esté en el movimiento fundamental con el que se enfrenta a la desfiguración histórica de los pueblos, remitiéndolos a una "nueva morada": la de los "deshabitantes de la tierra".[74]

La inconfesable indocilidad de los muertos

Cuando Yuri Herrera publicó su segunda novela, el reconocimiento del campo literario hacia su obra fue bastante unánime. En 2011, *Señales que precederán al fin del mundo* fue seleccionada entre las finalistas del Rómulo Gallegos, se multiplicaron las reseñas, las entrevistas, los encuentros con el autor en toda América Latina y crecieron las traducciones a otros idiomas. La expectativa hacia su tercera novela es, entonces, bastante grande y hay que reconocerle al autor una posición ética y política fuerte ante los tiempos productivos del mercado editorial. Sus breves libros salen a distancia de cinco y cuatro años de los anteriores, demostrando una sedimentación reflexiva de la escritura que se opone al productivismo mercadotécnico. *La transmigración de los cuerpos*[75] completa la que, según el autor, se configuró con el tiempo, y no de manera premeditada, como una trilogía. La impresión es que, sin embargo, el conjunto de estos factores, el querer "cerrar" un proyecto novelesco, trazando puentes con las anteriores novelas y respondiendo a la expectativa generada, empujó al autor a, literalmente, "formular" elementos cuya potencia, como vimos, consistía, en cambio, en su capacidad de rehuir la captura y reducción a la representación, la identidad o el reconocimiento.

Reconocemos en el protagonista, Alfaqueque, en su trabajo de mediador, en sus reflexiones sobre el lenguaje, en el hecho de que

[73] *Ibid.*, p. 123.

[74] G. Agamben, *Categorie italiane*. Bari, Laterza, 2010, p. 87.

[75] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres, Periférica, 2013.

trabaje con él, en su ser "personaje fronterizo", atravesado por fronteras y cruzándolas; reconocemos en todo esto, pues, una formalización de las dos novelas anteriores y un cierto debilitamiento de su potencia en el acto de la operación reproductiva. Reconocemos a Yuri Herrera, a una función de autor activa no sólo en las lecturas y reseñas que se han hecho de la novela, sino también, creo,

interiorizadas por la misma materialidad del texto. No obstante, más allá de este proceso de parcial gramaticalización, me interesa resaltar algunos elementos notables que dejan transitar a la novela por otros territorios, aconteciendo de manera heterogénea respecto a la "firma"-Herrera o, más en general, ante cualquier firma como reapropiación de la escritura-lectura en un dispositivo autorial.

La compraventa de identidad a la que se expone el hermano de Makina —reverso terrible de las relaciones biopolíticas que inciden en los cuerpos de los migrantes, la separación entre vida biológica y vida políticamente cualificada, abandonándolos a la desnudez de su existencia— se vuelve en esta tercera novela tráfico de cadáveres, en el marco anómico de un estado de emergencia que expone a toda la población a la producción y comercio de la muerte. No sorprenderá, entonces, que uno de los objetivos del libro es la figuración del uso político del miedo, mismo que impregna los espacios urbanos, vaciados por el peligro de una epidemia, y recluye a la "ciudadanía" en sus casas: el "infiernito íntimo",[76] los gestos de lo privado-cotidiano y las relaciones que ahí imperan son así afectadas por una radical politización. Tampoco sorprenderá que la novela se abra con una lucha entre fluidos y deseos enrevesados: el charco de sangre que Alfaqueque atisba fuera de la vecindad, la sequía de su resaca, la relación sexual improvisada con una vecina, misma que, en situaciones "normales", sólo hubiera podido fantasear. Y si la relación libídica —que se sugiere como una tentativa no tan lograda de hacer frente a la exposición a la muerte— erotiza también el lenguaje del narrador, como siempre en estrecho contac-

[76] *Ibid.*, p. 9.

to con su personaje, con las "pequeñas variaciones de sus trayectos vulgares y sus conversaciones vulgares y sus miedos de siempre".[77]

El deseo de Alfaqueque es interrumpido por el encargo que desencadenará la trama de la novela: dos familias rivales, los Fonseca y los Castro (que, luego se descubrirá, provienen del mismo padre), se encuentran entre las manos cada una al muerto de la otra, un hijo y una hija. Alfaqueque tendrá que encargarse del intercambio y de su fluidez, frente al peso, a la carga de los cadáveres. Me interesa, pues, esta oposición: entre la circulación, el principio de equivalencia de los muertos, y su singularidad, su indocilidad disruptiva. Una oposición que es también lingüística, un tambaleo *en* Alfaqueque como operador del lenguaje: entre la propiedad de los hijos y de los muertos (en el último intercambio entre los medios hermanos, leemos: "¿Y todo por qué? Peleándonos por polvo. / Era mi polvo")[78] y la interrupción de la circulación del habla frente a la impropiedad de los cuerpos. Alfaqueque es quien permite la transacción: la trasmigración; pero a la vez es quien, en el umbral, está en contacto con la doble inapropiabilidad de los cuerpos, los otros y los propios, como siempre otros.

Herrera interviene de esta forma, en cuestiones fundamentales acerca del carácter eminentemente político del duelo y la economía de la muerte. La contienda familiar en estado de excepción, con sus atisbos de guerra civil,[79] marca "el umbral atravesando el cual lo impolítico se politiza y lo político se 'economiza'".[80] Entre estos campos de fuerza tiene que operar Alfaqueque para que la

[77] *Ibid*., p. 16.

[78] *Ibid*., p. 129.

[79] *Cf*. Ivonne Sánchez Becerril, "Insólitos estados de guerra: *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera", en Alexandra Saavedra Galindo e I. Sánchez Becerril, coords., *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente de América Latina*. México, UNAM, 2017, pp. 199-229.

[80] G. Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*. Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 30.

enemistad no se extienda hasta la guerra abierta. Y hay que notar que, a diferencia de la ceguera violenta del Artista y la gratuidad de Makina, aquí el personaje está desde el principio consciente de la instrumentalidad de su particular uso del lenguaje.[81] Si su nombre se refiere de manera explícita a los alfaqueques que, en la Edad Media, eran encargados por los soberanos de intercambiar prisioneros cristianos en tierras musulmanas, el Alfaqueque de la novela reactualiza de manera pragmática el talento de la negociación y la diplomacia, esto es, la retórica de la persuasión. Decía Bajtín que cualquier palabra no sólo encuentra su objeto ya tocado, sobrenombrado, "saqueado" por innumerables discursos, y con este espesor histórico, que la vuelve siempre semi-propia y semi-ajena, tiene cada vez que batallar; sino que presupone también la que él llama "comprensión activa de respuesta", por la cual cada enunciación se adelanta, se tensa y responde a la réplica posible del otro, hasta construirse casi por completo en territorio ajeno, como su "fondo aperceptivo".[82] Ahora bien, este proceso, que describe la dialogicidad de la palabra

[81] La imagen del "desarmador que luego vuelve a la caja de herramientas y no es necesario agradecerle nada" (Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, p. 99) recuerda de forma *demasiado* directa a la "caja de música" del Artista. Si la frase, en *Trabajos del reino*, era pronunciada por el Rey para rebajar a su súbdito, aquí es Alfaqueque quien no le teme a ser "como la parada de un camión, útil momentáneamente, pero donde nadie se quedaría a vivir" (p. 13). Por otro lado, mientras el Artista define "nombre verdadero" y palabras como "armas", la función de Alfaqueque es más bien la de apaciguar situaciones críticas y "mermar verdades de piedra" (p. 99) para mantener los equilibrios de poder. Alfaqueque es, así, un conjunto de los dos personajes que lo preceden: directamente ligado a poderes fácticos que lo usan para sus "tranzas", como el Artista; atento a malear la palabra, como Makina, cuya actividad, sin embargo, está lejos de reducirse a un uso meramente instrumental de tal plasticidad (aunque ella tampoco "se hacía ilusiones ni perdía el sueño culpándose por haber inventado la política": también fue una alfaqueque por un tiempo, pues; *cf.* Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 21).

[82] Mijail Bajtín, "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 98.

como heteronomía y apertura a la alteridad del otro, inscribe también la siempre posible región de la persuasión, el enderezamiento de la curvatura heteronómica y el aplastamiento de la diferencia: "el verbo es ergonómico, sólo hay que saber calzarlo con cada persona", nos dice Alfaqueque vía el narrador, "entender qué clase de astucia pedía cada brete. Ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias".[83] Humilde diplomacia del intervenir en tierra ajena, identificar y estilizar la palabra otra para así llevarla hacia el fin propio.

La maleabilidad de Makina es aquí el "verbear" ergonómico al servicio del poder. Como Makina, sin embargo, Alfaqueque sabe que la relación con el lenguaje es más bien una relación con un no-saber, con un acontecimiento cada vez otro. Y es aquí que la astucia del sentido —ese que siempre calza con su identidad definitoria— se estrella con el "perro negro" de la muerte de los otros. "A él no se le olvidaban las mentiras, sobre todo las suyas";[84] lo que funciona en su trabajo, en el intercambio del verbo como medio de producción de valor, desvalor, equivalencia se vuelve inoperante al aparecerse, como una herida, ese "núcleo oscuro […] tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel".[85]

En una reseña bastante crítica de la novela, Guillermo Espinosa Estrada remite el perro que de continuo asedia a Alfaqueque a la figura de Xólotl, el dios mexica y perro-guía de las almas hacia el inframundo. Retornaría, así, el Mictlán de la segunda novela, principalmente, en función de exceso ante la diplomacia del alfaqueque. Por esto mismo, aunque estoy en parte de acuerdo con las valoraciones de Espinosa Estrada, creo que ese terrible secreto inconfesable —del que, dice el crítico, "el lector nunca se entera […] y siente que hubiera sido mejor ni siquiera sugerirlo"—[86] es parte

[83] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, p. 49-50.

[84] *Ibid.*, p. 50.

[85] *Ibid.*, p. 18.

[86] Guillermo Espinosa Estrada, "La transmigración de la escritura", en *Tierra*

fundamental de la interrupción de la economía que sustenta, de manera frágil, trama, transacción y ergonomía del lenguaje.

Cuando todavía era un joven empleado del Ministerio Público, Alfaqueque asiste, y se vuelve cómplice, de otra transmigración de los cuerpos: la de un hombre agonizante llegado al reparo donde él trabajaba. Es la visión de ese hombre, el contacto con la muerte del otro, con el cuerpo destrozado, doliente y sin palabra lo que desactiva y sigue desactivando la funcionalidad del "reino del Verbo"[87] como continua apropiabilidad de la palabra, de la muerte, de los cuerpos. Esa mirada de un solo ojo tensado hasta el estallido del sentido seguirá visitándolo, convocándolo como palabra sin articulación, sin propiedad que calce. "Era una mirada vacía, pura luz en estado puro, hasta que logró concentrar en ella la fuerza que le restaba y algo le dijo, dilatándolo. Ayúdeme, o No me deje solo, o Tóqueme, o Despídame".[88] Alfaqueque, su lenguaje, su cuerpo alcanzan aquí un límite casi infranqueable: la imposibilidad de compartir la más (im)propia posibilidad del otro, en el momento en que, radicalmente nos expropia, a ambos, en el contacto irrecíproco con la muerte. No hay palabra, entonces, hay gesto, hay, como diría Nancy, con-tacto: "Tóqueme, o Despídame". Infinito trabajo del duelo, hoy, ahora, en que "siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle".[89] Escribe Nancy:

> Hace falta que lo incorporal sea interrumpido cuando toca el cuerpo y hace falta que el cuerpo sea interrumpido, o abierto, cuando toca lo incorporal o cuando es tocado por ello. Quiero decir que la cuestión es que un discurso sobre el cuerpo, del cuerpo, no es simplemente "des-corporado" como un objeto, como el objeto de una lección de anatomía, [...] un discurso del cuerpo o sobre el cuerpo debe a la vez ser tocado por y tocar lo que no es en absoluto discurso. [...] [El] discurso del cuerpo no puede

---

Adentro, núm 183, 2013, parra. 3. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/numero-183/la-transmigracion-de-la-escritura/>. [Consulta: 17 de abril, 2016].

[87] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, p. 61.

[88] *Ibid*., p. 106.

[89] *Ibid*. p. 134.

producir un *sentido* del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso.[90]

El contacto y la llaga del sentido: otra figura del *clinamen* que suspende la circulación del discurso. Otra imagen del jarchar, tal vez. Alfaqueque, como Vicky, su compañera enfermera, intenta leer los cuerpos y los muertos, ahí donde ninguna autopsia, ningún verbo clínico, diplomático o jurídico pueden mermar lo que deconstruye cualquier lectura y, en el contacto, abre a una justicia irreductible. "Leer un cuerpo",[91] cuidar lo que de él queda,[92] porque también los muertos están expuestos a desaparecer: "Si me chingan, todavía las puedo",[93] dice uno de los padres. "Las puedo": suspensión indefinida del horror inmundo al que Alfaqueque se enfrenta. Así, a solas con el cuerpo infinitamente solo de la Muñe, "intentó mirar[la] con ojo profesional [...], pero le costaba trabajo, más bien quería ir y tomarla de la mano. Hizo eso. Estaba fría y aún blandita".[94] Interrupción del lenguaje descorporado y tacto del secreto más inconfesable, el que corta y parte el sentido, el que abre la posibilidad-imposibilidad de que lo compartamos, en el momento mismo en que lo absorbe todo, como un vértigo:

Estaba todo tan callado que se escuchaba el silencio de la Muñe, como si absorbiera cada sonido en la habitación. Era algo duro pero sin forma, ese silencio. ¿Cómo describir lo que no está ahí? ¿Qué nombre se le da a lo que no existe y que precisamente por eso existe? Capos de capos, los que habían inventado el cero, pensó, le habían dado nombre a aquello y hasta lo habían metido en una fila de números, como si pudiera quedarse ahí, obediente. Pero cada tanto,

[90] J. L. Nancy, *Corpus*. Madrid, Arena Libros, 2003, p. 88.

[91] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, p. 62.

[92] *Ibid*., p. 58.

[93] *Ibid*., p. 59.

[94] *Ibid*., pp. 101-102.

> como en ese momento frente a la Muñe, el cero se levantaba y se tragaba todo.[95]

Ninguna firma, entonces, frente a los cuerpos, frente a "nuestros" muertos: con todas sus incertidumbres y límites, la última novela de Herrera toca, en estos fragmentos, en sus trozos irredimibles, una herida interior, íntima, impolítica, indócil: abismal. Tales astillas textuales la vuelven, así, en contacto con las otras dos, algo importante, en el momento indecidible en que intentamos pensar lo contemporáneo y la anacronía de los muertos que regresan y se lo tragan todo: sentido, narración, propiedad.*

[95] *Ibid.*, p. 125.

* Este artículo fue hecho gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, durante mi periodo de investigación en el CEIICH.

El abismo devuelve la mirada: un estudio sobre las representaciones de la violencia en *Trabajos del reino* y *Los ojos de Lía*

Brenda Morales Muñoz
Universidad Nacional Autónoma de México

La violencia ha permeado los procesos históricos en América Latina y con ello ha impactado también en las artes y la literatura. El hecho de que la violencia ocupe un lugar preponderante en la literatura es, para Karl Kohut, una prueba evidente de la sensibilidad de los escritores hacia los problemas que los circundan. El crítico alemán considera apenas lógico, que al estar inmersos en un medio violento, sientan una particular atracción hacia este complejo problema. De ahí que la mayoría de los fenómenos violentos del siglo xx haya tenido su contraparte en la literatura, como muestran las numerosas obras existentes sobre la Revolución mexicana o las dictaduras militares del Cono sur. Para él, la explicación radica en que la literatura es, en esencia, humana y por ende contribuye a la humanización del mundo.[1]

En México, la narrativa de las últimas décadas se ha convertido en un espacio central para reflexionar sobre los graves conflictos sociales, económicos y políticos en los que bandas criminales y narcotraficantes son protagonistas. Un heterogéneo grupo de escritores ha abordado estas temáticas desde diferentes perspectivas, entre ellos destaca Yuri Herrera (1970), en cuyas obras se reconocen las notas predominantes de la época.

El escritor mexicano ha convertido diversos problemas sociales (la violencia, la migración o una epidemia, por ejemplo) en una preocupación estética, lo cual se advierte en varios aspectos de su quehacer literario. Esto es visible no sólo en los argumentos, sino en el estilo, en el tratamiento del lenguaje, en el uso de estrate-

[1] Karl Kohut, "Política, violencia y literatura", en *Anuario de Estudios Latinoamericanos,* núm. 59, 2002, p. 201.

gias narrativas o en la construcción de las tramas. Para poder dar cuenta de lo anterior, en el presente capítulo analizaré la forma en la que la violencia es ficcionalizada en dos de sus obras, muy distintas entre sí, *Los ojos de Lía* y *Trabajos del reino*, las cuales, sin embargo, tienen un punto en común: la forma en la que abordan uno de los problemas que más aquejan a la sociedad mexicana actual, la violencia.

"Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo te devuelve la mirada", la famosa frase de Friedrich Nietzsche incluida en *Más allá del bien y del mal* (1886),[2] parece sintetizar lo que sucede en las dos obras. La violencia, entendida como un abismo —como un precipicio imponente y peligroso del que no puede verse el fondo—, mira, afecta y transforma a los dos protagonistas de Herrera cuando la ven y la enfrentan, cada uno a su manera. Un abismo es también algo insondable, de ahí que la violencia se le parezca tanto, es un problema intrincado y multifactorial, difícil de comprender a cabalidad por Lobo y Lía.

Analizaré en ambas obras los efectos de ese abismo en los dos personajes: de qué manera la violencia los afecta y cómo es percibida por sus miradas. Es importante señalar que, a pesar de estar dirigidas a públicos distintos, comparten que sus personajes principales son transformados por la violencia y cambian su manera de ver el mundo, de ahí que a través de su análisis se puede llegar a una visión más completa de la violencia en todas sus aristas.

Los ojos de Lía

Quienes se dedican a la escritura de literatura infantil tienen muy en cuenta al lector al que se dirigen, por eso normalmente tocan temas cercanos a los niños —las relaciones familiares, la escuela o

[2] Friedrich Nietzsche, *Más allá de bien y del mal*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2015.

el entorno social— por medio de historias ejemplares que buscan la identificación del lector con el personaje principal. Pero también hay libros infantiles, como explica Ana Garralón,[3] que se acercan a problemáticas más complejas —la muerte, lo multicultural, la política, los celos, el divorcio o los nuevos modelos monoparentales —[4] y, por lo tanto, plantean una reflexión más profunda. Me parece que ése es el caso de *Los ojos de Lía* (2012),[5] segundo libro infantil de Yuri Herrera.[6]

El público lector al que está destinado el texto no se compone por niños muy pequeños, sino por preadolescentes, más por la temática que por la estructura, que es sencilla y se adapta a los lineamientos tradicionales del género, tales como la sencillez del vocabulario y la focalización en un infante. Esa naturalidad no implica simplicidad, pues las historias y los personajes suelen ser minuciosamente elaborados, como se verá más adelante.

Al igual que en todo libro infantil, en *Los ojos de Lía* hay una doble narrativa: literaria y visual, por lo que el papel de las ilustraciones es esencial, en este caso estuvieron a cargo de Patricio Betteo. En la obra los dibujos no sólo ilustran el texto, sino que tienen el mismo peso narrativo que las palabras, escoltan los momentos más emotivos: cuando Lía está alegre las páginas aparecen iluminadas y llenas de colores; en cambio, cuando está triste o enojada son grises y sombrías.

El peso de la narración recae en Lía, el lector ve la evolución de este personaje a lo largo del relato, por lo que este apartado se enfocará en él. La protagonista es una niña que vivía feliz con sus padres y encontraba encanto en los objetos y en los espacios cotidianos. Disfrutaba hasta los más pequeños detalles: observar la

[3] Ana Garralón, "Temas y modos en la literatura infantil latinoamericana", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 776, 2015, pp. 33-47.

[4] *Ibid.*, p. 36.

[5] Yuri Herrera, *Los ojos de Lía*. México, Sexto Piso, 2012.

[6] El primero es: *¡Éste es mi nahual!* Pachuca, Secretaría de Cultura del Estado de Hidalgo, 2007.

luz del sol en el desayuno, bailar cuando nadie la veía o ponerse un listón en el cabello. El autor pone énfasis en estos detalles para profundizar el cambio que vive cuando su vida, alegre y apacible, se trastoca. En la escuela circulaban rumores que rompían por completo con la imagen que ella tenía del mundo. Le llegaban "pedazos de cuentos, siempre los pedazos más espantosos, de cosas espantosas que decían que pasaban en la ciudad".[7] De manera velada, la violencia comenzaba a aparecer.

El personaje principal duda, intenta comprender qué es lo que sucede, pero no puede hacerlo sola. Pide ayuda a sus padres, pero ellos prefieren no hablar del tema, evitan asomarse a ese abismo. Su intención era protegerla porque pensaban que seguía siendo una niña pequeña, así que preferían negar todos estos rumores. Cuando ella les preguntaba le decían que no pasaba nada. Una y otra vez repetían esa frase. Sin embargo, Lía no era ingenua, sabía que mentían, notaba los cambios a su alrededor.

En el colegio los rumores de sucesos violentos eran aderezados con la imaginación infantil. Incluso sus compañeros contaban chistes que, a fuerza de la repetición, perdían impacto. Parecía que rápidamente se acostumbraban a la violencia: "la primera vez que Lía lo escuchó [el chiste de una cabeza sin cuerpo] le pareció horrible [...] la segunda vez le pareció gracioso, pero la tercera ya no sintió nada y se le hizo raro que pudiera de pronto aburrirse con algo así".[8]

La violencia se estaba convirtiendo en parte de lo cotidiano, por eso para sus amigos no había sorpresa, ellos ya daban muestras de indolencia. Al estar tan presente, aunque en este caso no de manera directa, sino quizá a través de los medios de comunicación, películas o videojuegos, se volvía natural, familiar. Esa naturalidad enrarece el ambiente de la narración, Lía cambia junto con sus padres y compañeros.

[7] Y. Herrera, *Los ojos de Lía*, p. 10.

[8] *Ibid.*, p. 13.

Un día, al salir del colegio, se enfrentó con algo que fue irreversible en su vida y la marcó de muchos modos. En una calle por la que caminaba a diario se encontró con un hombre asesinado. Vio "primero las suelas de unos zapatos, luego las piernas estiradas, luego la sangre y un brazo doblado de manera imposible. Se tapó la boca para no gritar".[9] En los niños como Lía estas primeras impresiones son definitivas.

¿Qué significado tiene, para una niña, ver un cadáver? Para este personaje implicó la ruptura de su mundo idílico, la experiencia traumática desintegró la burbuja en la que vivía. A partir de este momento inició su proceso de asimilación de la violencia. Todo había cambiado, sentía que "las cosas habían dejado de andar".[10] Fue así, a pesar de que se enfrentó a ella de manera indirecta, no fue una víctima ni testigo de un acto violento, sino de una huella de la violencia en un espacio público familiar.

La imagen del hombre asesinado le provocó un llanto agobiante y sostenido, la entristecía haber visto "cómo estaba ahí, tirado, aventado como si fuera una lata vacía, y porque ninguno de los que lo observaba decía nada. Ése era un silencio distinto a los otros, pensó que callaban sólo para no desperdiciar el aire que necesitaban para huir".[11] El hombre yacía en el piso, en un charco de sangre y tenía una expresión fría, pero la niña no quería pensar en él como un muerto más, quería saber de él y trataba de imaginar lo que sus familiares podían haber sentido.

Lía estaba muy impresionada, el camino de vuelta a su casa es narrado e ilustrado de forma excepcional. El paisaje y los espacios cotidianos le parecían otros, las ilustraciones muestran que se descomponían y se rompían a su paso "en el trayecto todo se veía opaco y todo sonaba sin reverberar; todo detenido, hasta lo que se movía".[12]

[9] *Ibid.*, p. 19.
[10] *Ibid.*, p. 23.
[11] *Ibid.*, p. 21.
[12] *Ibid.*, p. 23.

Al llegar a su casa, la reacción de sus padres la desconcertó. Pese a que le dolía, les contó a ambos lo que había visto, le parecía importante hacerlo. En este fragmento se observa la relevancia que Lía le otorga al acto de narrar. Para ella hablar sobre algo doloroso podía ser productivo y tener una intención catártica.

No obstante, la reacción de sus padres no fue la esperada. Su atención duró muy poco, le pidieron que olvidara el tema y le sugirieron que se distrajera con la televisión. De este modo los padres apostaron por la negación y el olvido, formaron parte de ese sector de la sociedad que considera que es mejor no hablar ni pensar en la violencia, voltear hacia otro lado. Lo que a Lía más le había molestado era su aparente indiferencia al decirle: "Ya verás que no vuelve a pasar y todo sigue igual".[13] No comprendía cómo podían mentirle así, ella sabía que no era un caso aislado, que la violencia estaba en todas partes. Además, no entendía en qué ayudaba ignorarla. Con esto se muestra la contraposición entre el personaje infantil y sus padres.

Al día siguiente volvió al lugar donde había visto el cadáver y le sorprendió encontrar un vacío: "Ya no había nada, ni una señal de lo que había pasado el día anterior, se veía como si hubieran barrido encima".[14] Parecía que sus padres tenían razón, todo iba a seguir igual que antes de lo sucedido, cómo si eso nunca hubiera pasado. Sin embargo, ella notaba algo diferente en los espacios, en las atmósferas y en las personas, incluidos sus padres que, aunque lo negaban, también habían sido afectados.

Lía estaba enfrentándose a un "mundo echándose a perder". Su mirada había cambiado, por eso todo lo veía diferente, como un "paisaje recortado". Esa tarde al encender la televisión se encontró con una escena similar a la que había visto, no en la misma calle ni con las mismas personas, sin embargo percibió la soledad de un cuerpo rodeado por gente en silencio y paralizada por el miedo.

[13] *Ibid.*, p. 26.
[14] *Ibid.*, p. 28.

Era un hecho doloroso y Lía sabía que tenía que explicarse. A su edad reconocía la importancia de hablar de las experiencias traumáticas, primer paso en el proceso de duelo que lleva, de acuerdo con Idelver Avelar,[15] a su superación exitosa. Asimismo, enfatizaba la importancia de nombrar, este segundo cadáver también era innominado y Lía consideraba primordial que se investigara su identidad para que no fuera un número más.

Por otro lado, *Los ojos de Lía* también se detiene a analizar el papel que desempeñan los medios de comunicación frente a los acontecimientos violentos. En relación con el asesinato que presentan en televisión, el locutor dijo: "quién sabe en qué se habrá metido" e inmediatamente comenzó a hablar de un nuevo teléfono que acababa de salir al mercado. El gesto del locutor es sintomático de la actitud que los medios adoptan frente a las víctimas de la violencia. Es común que se justifiquen los crímenes insinuando que las víctimas están involucradas en actividades delictivas y que, por esa razón, se merecen el castigo. De igual forma, suelen ubicar estos casos como individuales o aislados, no se consideran un problema social. A través de su personaje infante, que se muestra dolida y enojada, Yuri Herrera hace una crítica de esta actitud. A Lía no le pareció correcto acusar a una persona que no podía defenderse, pensaba que debían tomar en cuenta a los familiares, a las personas que la querían y considerar que podía afectarles lo que se dijera. Esto puede interpretarse como un guiño del autor para evidenciar su punto de vista respecto a los juicios aventurados que muchas veces se hacen de una víctima en México, que puede pasar a culpable de un momento a otro.

Como ya mencioné, la mirada de la protagonista ocupa un lugar esencial en el texto, su perspectiva domina el relato. En varios

[15] En *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Cuarto Propio, 2000) el crítico brasileño señala que el duelo es un trabajo liberador y necesario y que, para llevarlo a cabo con éxito, presupone la capacidad de contar una historia sobre un pasado doloroso.

momentos se enfatizan los cambios en ella y se subraya el poder de sus ojos, por ejemplo, cuando encaró a sus padres después de que la regañaron por gritarle a la televisión y ella respondió con toda convicción: "No es que no quiera ver, es que *estoy fijándome en lo que veo*".[16] Lía estaba segura de que la vida no se trataba sólo de mirar por mirar, sino de observar, analizar y reflexionar sobre lo que se estaba viendo para no ser un autómata más en una ciudad cargada de violencia. Además, intuía que de nada servía negarla, fingir que no sucedía y, mucho menos, encerrarse, que es lo que hacía la mayoría, resguardarse en sus casas para no correr el riesgo de ver algo que los perturbara.

Los posibles lectores de esta obra son niños de clase media que, al igual que Lía, no viven directamente la violencia, no son víctimas y no la sufren pero está a su alcance, los ronda. Tal como proponen sus padres, una salida recurrente en esta clase es el encierro. Esto es visible en los barrios que se convierten en guetos urbanos cerrados, apartados y resguardados por alarmas y bardas, como explica Martín Hopenhayn, "proliferan los enrejados y los condominios, y muchos se bajan de sus casas para subirse a departamentos en edificios con guardia las 24 horas. Aumenta el gasto en seguro contra robos, el pago a agencias de vigilancia o la adquisición de artículos de protección física".[17] Las casas se vuelven búnkeres que protegen a los niños y el paisaje urbano se trasforma de acuerdo con la capacidad para pagar esta protección. En resumen, los que pueden pagar sienten que están a salvo, los pobres no, lo que profundiza la segregación y acrecienta las diferencias sociales.

A pesar de toda la protección que consigan pagar o de que volteen la mirada a otra parte, la violencia puede alcanzar a todos. De ahí que Lía increpe a sus padres: "Que no pasa nada que no pasa nada, ¡hasta que pasa! ¿Verdad?... ¿Por qué me dicen que no está

[16] Y. Herrera, *Los ojos de Lía,* p. 41. El énfasis es mío.

[17] Martín Hopenhayn, "El fantasma de la violencia en América Latina", en *Colección Ideas*, num. 44. Santiago, 2004, p. 43.

ahí lo que sí está ahí? ¿Por qué tengo que encerrarme? ¿Por qué dejamos de mirar tanto? ¿Por qué?"[18] Lía necesitaba respuestas, sus padres, aunque se sorprendieron ante la actitud de su hija, la comprendieron, ella los hizo ver que estaban equivocados, que no era correcto mostrar apatía cuando la violencia era un problema lejano, ni negarlo cuando dejaba de serlo y los afectaba.

La forma en la que Herrera da cuenta de la reacción de la niña muestra la importancia de enfrentar el problema. En medio de su euforia y enojo salió de su casa y regresó al callejón donde había visto el cadáver. Se encontró de nuevo con el vacío, no había ni el menor rastro de aquel crimen. No obstante, Lía revivió la escena en su mente. Si bien era doloroso verlo no quiso dejar de hacerlo, sabía que mirar para otro lado no significaba borrar un recuerdo y que no podía olvidar algo distrayéndose con la televisión, no tenía esa capacidad. Por eso decidió evocar la imagen de aquel hombre y "de tanto hacerlo sintió que podía dejar de verlo como una lata vacía, que en las arrugas al borde de los ojos le veía tristeza y también historias, una vida vivida, una seña de que él era mucho más que una vida terminada de golpe".[19]

Ese ejercicio le sirvió mucho, fue una suerte de homenaje a aquel hombre, para que su muerte no fuera algo sin importancia. Con ese pequeño gesto Lía intentó darle un lugar. De esa forma la niña desentrañó el mundo que se le estaba derrumbando para poder desafiarlo y seguir viviendo, para volver a bailar y sonreír, aun aceptando la existencia de aspectos tan negativos como la violencia. Incluso ella misma aceptó "Tonta no soy, ya sé que hay muchos lugares peligrosos, y ya sé que algunos de esos lugares son personas [...]. Pero los lugares pueden cambiar, si uno los escombra". Así, se percibe una interesante progresión dramática en el personaje principal, que primero está determinada por la destrucción de su mundo y que, después de un proceso de reflexión, se recompone.

[18] Y. Herrera, *Los ojos de Lía,* p. 43.
[19] *Ibid*., p. 49.

Los libros infantiles suelen mostrar una realidad compleja de manera optimista, es decir, normalmente a un niño se le presenta un problema pero lo resuelve con éxito. Eso sucede en *Los ojos de Lía*, en donde hay una solución esperanzadora, sin ser mágica o edulcorada. Esto es porque, en palabras de Alejandra Sánchez Valencia:

> Uno de los puntos de vista de los teóricos sobre lo que debe ser la literatura infantil y juvenil y que pervive en la esperanza de muchos de los adultos que se dedican a este género, es que pese a los horrores del planeta Tierra y del hombre con sus semejantes, el mundo es un lugar en el que vale la pena vivir y que puede ser mucho mejor de lo que es.[20]

Sánchez Valencia señala que se llegó a la conclusión de proponer este tipo de finales esperanzadores después de un largo camino de reflexión sobre cuánta verdad y crueldad era prudente manejar en los textos para niños y, pese a aceptar la pertinencia de abordar estos aspectos, "se argumentó que no era justo perder la esperanza desde la niñez".[21]

Uno de los mayores retos de *Los ojos de Lía* es acercar a los niños al tema de la violencia, pues, aunque están expuestos en todo momento, es difícil hablar de ella. Me parece pertinente insistir en la importancia de los ojos de la protagonista, de su mirada, que es la guía en la historia y es el filtro a través del cual el lector percibe el enrarecimiento del ambiente. En este texto, Herrera logra ficcionalizar con éxito la forma en la que una clara huella de violencia afecta a una niña y cómo ella puede asimilar esta experiencia traumática.

[20] Alejandra Sánchez Valencia, "Literatura infantil. Algunas reflexiones en torno al género", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 41, 2013, pp. 39.

[21] *Idem.*

Trabajos del reino

A diferencia de *Los ojos de Lía*, en la que no hay mayores pistas sobre el origen de la violencia o las razones por las que se encuentra un cadáver, en la primera novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*,[22] sí las hay. En esta obra se advierte la violencia derivada de uno de los fenómenos que ha afectado más profundamente a la sociedad mexicana en los últimos años: el negocio de la droga, cuyos jefes ostentan un poder insólito y ejercen la violencia de manera indiscriminada.[23]

Sin embargo, es importante subrayar que Herrera aborda el tema sin nombrarlo abiertamente, en la novela no se menciona la palabra narcotráfico, narcocorrido, sicario o ninguna parecida. El escritor mexicano ha insistido en esto, ya que ha habido una proliferación de la llamada "narcoliteratura"[24] y él quiere alejarse de esta etiqueta. A mi modo de ver, Herrera lo logra al apostar por desmontar el mundo del narcotráfico y de esa forma poder penetrar en otros aspectos. Es decir, el narco en México no es el tema central, sino la excusa por la cual se habla de otros problemas hu-

[22] Fue publicada originalmente en la colección Tierra Adentro en el año 2004 y reeditada en 2008 por la editorial española Periférica. En el presente ensayo cito: Y. Herrera, *Trabajos de reino*. Cáceres, Periférica, 2010.

[23] Ya había señalado Karl Kohut que "el problema de la violencia está ligado al del poder, hasta tal punto que es imposible hablar de poder sin incluir la violencia, y hablar de ésta implica a aquél", *op. cit.*, p. 197.

[24] Diana Palaversich señala que la primera narconovela es *Diario de un narcotraficante* (1967) de Pablo Serrano, pero que el término narcoliteratura se popularizó en la década de los noventa, siendo, a su juicio, *Contrabando* (1991) de Víctor Hugo Rascón Banda la gran narconovela mexicana. Aunque es importante señalar que el auge se dio a partir de la llamada guerra contra el narcotráfico, impulsada por Felipe Calderón durante su presidencia (2006-2012). Para profundizar en este polémico tema, véanse dos de sus artículos: "La narcoliteratura, del margen al centro", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 43, 2009, pp. 54-63; y "Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?", en *Tierra Adentro,* núm. 167-168, 2010, pp. 54-63.

manos que atraviesan cualquier época o lugar. Así, *Trabajos del reino* no aborda el tráfico de drogas, sino la violencia y la estrecha relación entre arte y poder. Ahí radica la importancia del uso deliberado de elipsis para intentar que el lector se acerque a su texto sin prejuicios. En este sentido el autor ha señalado:

> Siempre traté de evadir algunas palabras que se han convertido en clichés. En mi anterior novela [*Trabajos del reino*] hablaba de droga, narcocorridos, Ciudad Juárez, pero en ningún momento se mencionaban estas palabras. Esta fue mi preocupación. Creo que una de las funciones de la literatura es darle más volumen a los fenómenos, no someterlos al "achaque" de la realidad. A partir del discurso del poder estamos siendo bombardeados por un lenguaje que simplifica todo el asunto. Pero de ese modo estamos limitando las posibilidades de la historia.[25]

El tema es tratado de manera por demás original. Todos los personajes, salvo Lobo, son innominados y responden a sobrenombres, algunos en clave de historia medieval, aparece: el Rey, la Bruja (la más temida, con una "vista que quemaba"), el Artista, el Joyero, el Chaca (mano derecha del Señor, descrito como "de gatillo fácil"), la Niña, el Gerente, el Pocho, el Gringo, el Doctor, el Heredero, el Periodista, el Traidor y la Cualquiera.

El personaje principal, Lobo, se introduce en un entorno violento a partir de que el jefe de un cártel de droga, simplemente conocido como el Rey, lo contrata para que componga canciones sobre sus "hazañas", a la manera de los aedos de la antigua Grecia o los juglares medievales. La narración está focalizada en él, a quien llaman "el Artista". Aquí, como en *Los ojos de Lía,* la mirada también tiene una gran importancia. El lector se asombra con cada revelación captada por los ojos del narrador conforme se adentra en un ambiente desconocido.

[25] Diego Erlán, "Entrevista con Yuri Herrera", en *El Clarín*, 9 de septiembre de 2011, p. 9. <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_551944828.html>. [Consulta: 20 de enero, 2015].

Polvo, sol y silencios. Lobo asociaba con estas tres cosas su vida familiar cuando era niño y vivía con sus padres. De origen humilde y acostumbrado a la pobreza, tuvo una infancia muy distinta a la de Lía. Apenas asistió unos pocos años a la escuela y sabiendo lo mínimo lo mandaron "a ganar la vida a la calle, a ofrecer rimas a cambio de lástima y centavos".[26] Un acordeón, su única posesión y su única herencia, iba a permitirle sobrevivir una vez que sus padres lo abandonaron. Su padre le había enseñado, más o menos, a usarlo. No sólo había aprendido a valorar aquel instrumento como su medio de subsistencia, sino que se había hecho un experto en su oficio. Reconocía que ésa era su vida y que no podía quejarse: "En ellas [las cantinas] supo que los boleros admiten cara suavecita pero que los corridos reclaman bragarse y figurar la historia mientras se la canta. También aprendió las siguientes verdades: estar aquí es cosa de tiempo y desgracias. Hay un Dios que dice Aguántese, las cosas son como son".[27]

La calle era un territorio hostil que tuvo que aprender a soportar para sobrevivir. Lo consiguió gracias a las palabras, que lo salvaron antes que la música "[habitaba] el mundo a través de las palabras públicas: los carteles, los diarios en las esquinas, los letreros, eran su remedio contra el caos".[28] Así, entre todos los sentidos, la vista era el más importante, ver palabras, cualquier frase, lo hacía olvidarse de todo lo que pasaba a su alrededor. Lobo siempre estuvo rodeado de historias terribles sobre narcotráfico, migrantes indocumentados, asesinatos o secuestros. Sin embargo, nunca las había visto de cerca, al igual que Lía no había sido una víctima directa, no había estado inmerso en un ambiente movido por la lógica de la violencia.

Su vida era una rutina sombría y monótona, por eso, ordenar el tiempo no tenía ninguna importancia para él. Nunca lo contaba porque todos los días eran iguales, pasaban sin mayor diferencia

[26] Y. Herrera, *Trabajos de reino*, p. 15.

[27] *Ibid*., p. 16.

[28] *Idem*.

mientras cantaba en las cantinas. Pocas cosas habían sido relevantes, hasta que apareció el Rey ante él. En su descripción es evidente la inmediata admiración: "En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. Conocía la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y
 entonces supo: era un Rey".[29]

Desde esta primera impresión, Lobo asoció al Rey con un héroe de película, fuerte y poderoso, al mando de hombres que luchaban por él, rodeado de mujeres y de dinero, todo lo que él no tenía y todo lo que podía anhelar. Era lógico que fuera seducido por lo que él representaba. La novela muestra que la fama que rodea a los narcotraficantes y que se populariza a través de canciones, películas, series e historias es desmedida y *cala hondo* en el imaginario colectivo.

La admiración de Lobo se volvió lealtad a partir de ese primer contacto. El Rey lo defendió de un cliente borracho que no quería pagarle lo acordado, ése fue el primer muerto. El asesinato fue rápido, sin aspavientos. A Lobo no lo impactó haberlo presenciado, el impacto se debía a que estaba frente al Rey. Le valió unos pocos instantes para darse cuenta de su poder, de su actitud, de su forma de resolver problemas. El protagonista admiraba la autoridad con la que movía todas las fichas, el hecho de que para que algo se llevara a cabo tenía que ordenarlo, que nada se hacía a sus espaldas. Deslumbrado por el monarca, justificaba el uso que éste hacía de la violencia:

> Si algo entendía es que en el trance de vivir uno hace daño, tarde o temprano, por eso mejor decidir de frente a quién se lo hace, como obraba el Rey. ¿Quién tenía esa bravura para aceptarlo? ¿Quién aceptaba el calvario por los demás? Él era su manto, la herida que se agranda para que al resto no duela. Al Artista no lo cuenteaban: él había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa, él había soportado la humillación de los bien nacidos; hasta que llegó el Rey".[30]

[29] *Ibid.*, p. 9.
[30] *Ibid.*, p. 45.

En su panorama desesperanzado, conocerlo significó un buen augurio, pues "jamás antes había estado próximo *a uno de los que hacían cuadrar la vida*".[31] El Rey no sólo le dio una oportunidad de trabajo inmejorable, sino que le cambió el destino. Por esa razón ahora sí valía la pena contabilizar el tiempo, "ninguna otra fecha significaba nada, sólo ésta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo".[32]

El Rey invitó a Lobo a trabajar con él en su Palacio, escenario en el que se lleva a cabo la mayor parte del relato. El lugar era lujoso y exagerado, como podría esperarse de la casa de un narcotraficante. El recién llegado lo encontró "sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse".[33] Entre muchas otras cosas, tenía un zoológico (con serpientes, tigres, un avestruz y un pavo real) y un altar al Santo Bandido. Siempre estaba lleno de gente, de "vasallos" y de los miembros de la "Corte", además de los asistentes a fiestas en las que no se escatimaba en comida, alcohol, mujeres, drogas y juegos. Lobo queda impactado ante todo lo que registra su mirada. Cabe señalar que su jefe había construido el Palacio en una zona que antes había sido un "basural" y, como el rey Midas, lo había transformado en oro: "[…] éstas eran las cosas que fijaban la altura de un rey: el hombre vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor".[34] Su casa era una construcción majestuosa que desentonaba en medio de un desierto seco y pobre al margen de la ciudad.

El deber del Artista, cual bufón o payaso, era entretener al Rey. Componerle y cantarle canciones sobre sus hazañas, agradarle a él y a sus invitados. No podía desperdiciar esta oportunidad, "el que la riega se chinga" le habían advertido innecesariamente, él lo tenía

[31] *Ibid.*, p. 10. Énfasis mío.

[32] *Ibid.*, p. 13.

[33] *Ibid.*, p. 19.

[34] *Ibid.*, p. 20.

muy claro, debía esforzarse en la composición de los narcocorridos, ese subgénero musical ditirámbico por excelencia.

Los compositores de narcocorridos no suelen tener conocimientos musicales ni requerimientos técnicos, no se preocupan por la rima ni por las metáforas. Todo lo contrario de aquellos que compusieron los primeros corridos surgidos durante la Revolución mexicana, los cuales estaban dedicados a los héroes revolucionarios, a los valientes que se enfrentaban al gobierno y debían vivir huyendo. Estos corridos tenían como funciones primordiales:

> […] el elogio, con frecuencia contradictorio, de personajes, locales, regionales y nacionales, las fábulas de personajes que emblematizan episodios de amor y violencia, los bandoleros sociales, los relatos aleccionadores, las exaltaciones de caudillos, los partes de guerra, las tragedias sin moraleja, los impulsos gremiales o partidistas. Los temas más exitosos son los que se refieren a los bandoleros sociales, las frustraciones amorosas y las tragedias engendradas por la jactancia machista.[35]

Con lo anterior podemos encontrar algunos puntos en común con los corridos sobre los narcotraficantes. A diferencia de los corridos tradicionales, los narcocorridos ensalzan y mitifican a los narcotraficantes y a sus “hazañas” (asesinatos, torturas, venganzas), los representan como un modelo de valentía y liderazgo, y, sobre todo, como un ejemplo de que es posible salir de la pobreza. En este sentido Carlos Monsiváis explica que:

> Más que celebración del delito, los narcocorridos difunden la ilusión de las sociedades donde los pobres tienen derecho a las oportunidades delincuenciales de “los de Arriba”. En la leyenda ahora tradicional, los pobres, que en otras circunstancias no pasarían de

[35] Carlos Mosiváis, “Yo soy un humilde cancionero”, en *La música popular en México: panorama del siglo* xx. Aurelio Tello, coord., México, FCE/ CNCA, 2010, pp. 203.

> manejar un elevador, desafían la ley de modo incesante. El sentido profundo de los corridos es dar cuenta de aquellos que, por vías delictivas, alcanzan las alturas del presidente de un banco, de un dirigente industrial, de un gobernador, de un cacique regional felicitado por el presidente de la República. Los narcocorridos relatan la suerte de compadres, hermanos o primos. Para ellos, ya fenecidos o que al rato bien pueden morirse aquí les va la despedida […]. La impunidad es el manto invisible de los que, al frente de sus atropellos y designios delincuenciales, todavía exigen prestigio y honores.[36]

En *Trabajos del reino* las canciones de Lobo son un ejemplo de lo mencionado por Monsiváis, difunden justamente esa ilusión de que el negocio de las drogas puede ser un medio, no sólo de ascensión social, sino para lograr ser objeto de admiración popular. Un narcotraficante, en estas canciones, es un hombre valiente, protector y justo. El propio Lobo externa su opinión sobre lo que considera que es un narcocorrido —aunque nunca lo denomina de ese modo—, para él "no es un cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma".[37] Mejor descripción de su música, imposible. Vemos con esta cita cómo el arte está al servicio del poder, deja de lado su función estética para llevar a cabo otro papel. Estas canciones son las cartas de presentación de los narcotraficantes, son el recurso para difundir su leyenda. En ellas la belleza está lejos de ser la prioridad.

El lector también conoce cómo es el proceso de creación de las canciones de Lobo, que se basaban en historias reales, historias que la gente le contaba y él transformaba en propaganda: "La historia se cuenta sola, pero hay que animarla […] uno agarra una o dos palabras y las demás dan vuelta alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor".[38]

[36] C. Monsiváis, "El narcotráfico y sus legiones", en *Viento rojo. Diez historias del narco en México.* México, Plaza y Janés, 2004, p. 43.

[37] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 64.

[38] *Ibid.*, p. 87.

El Artista tenía claro su oficio, sabía que su única tarea era hacer canciones halagadoras sobre el Rey, hecho que el Periodista no comprendía:

> —Lo suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el Señor.
>
> —¿Por qué no? Yo escribo de lo que me emociona y si lo que me emociona es la obra del Jefe, ¿por qué no?
>
> —Claro, claro, no me entienda mal, Artista, lo que digo es que lo suyo tiene vida propia, que no depende de esto. A mí me parece bien que nuestros desmadres le sirvan de motivo, sólo espero que no tenga que escoger. Yo a usted lo veo hecho pura pasión, y si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido.[39]

Frente al dilema que se le presenta de hacer arte sin importarle su mecenas o de ser un artista a sueldo, Lobo no duda, conoce su lugar en la Corte. No obstante, se defiende, como lo expresa en las citas anteriores, al decir que no sólo trabaja a cambio de dinero, sino que su arte es "bonito" y le "emociona".

Los narcocorridos suelen poner especial atención en el lado solidario de los capos, quienes normalmente padecen la pobreza pero, una vez que obtienen poder y dinero, no se olvidan de sus barrios ni de su gente; por el contrario, invierten y dan empleos, toman prestado algunos aspectos de Robin Hood, el antihéroe medieval que repartía las riquezas robadas entre los más necesitados.

El Rey, pese a que no cae en este estereotipo, no se quedaba atrás, la gente lo quería porque la ayudaba, era una mezcla de filántropo y buen patrón. Cada mes tenía "audiencia" y recibía a muchas personas, "unos nomás quieren remedios, o jale, o una justicia, pero a otros les cambia la vida con cosas pequeñas: que el Señor sea padrino de un bebé, que lo ayude con la quinceañera. A

[39] *Ibid.*, p. 88.

todos les da".[40] Con este tipo de ayuda iba reafirmando su imagen de humilde y generoso sin dejar nunca la de valiente y arrojado. El Rey, siempre interesado en su publicidad y propaganda, hacía todo esto para tener redes de apoyo, un ejército fiel siempre a su disposición. Cuando Lobo presenció la audiencia quedó fascinado ante la devoción y admiración de la gente y la actitud del Rey, quien, en su rol de benefactor y de todopoderoso, dejaba "que lo adoraran un momento". Todo giraba en torno a él, la vida en el Palacio era posible gracias a él, incluso cuando no estaba, su presencia siempre se sentía, sus órdenes siempre se cumplían.

El primer corrido del Artista "hablaba de sus agallas y de su corazón, puestos a prueba a mitad de una lluvia de plomo, y con final feliz no sólo para el Rey sino también para los jodidos que siempre cuidaba".[41] Su jefe quedó encantado con la canción, le dio su apoyo y le reiteró que, al considerarlo talentoso, lo llevaría con un productor para que grabara sus canciones y se distribuyeran en radio, sueño de cualquier cantante. Sin embargo, eso no fue posible. Sus narcocorridos, como ha sido el caso de la mayoría, no eran bien recibidos en los medios de comunicación masiva.

> No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban, pero ya había orden de callar el tema [...] ¿No podía, mandaban decir al Artista, escribir canciones menos rudas, más bonitas?[42]

Su música fue considerada una apología de los narcotraficantes y de la violencia. Pero no importó que desairaran sus canciones en este nivel porque el Rey tenía la capacidad de hacerlas circular en las calles para que la gente las conociera, que es lo que más le interesaba. Lobo sabía que él servía para reforzar la imagen del jefe para

[40] *Ibid.*, p. 59.
[41] *Ibid.*, p. 24.
[42] *Ibid.*, p. 57.

que, con ello, siempre tuviera el poder que deseaba. Por eso no sólo compuso canciones para el Rey, sino para todos los miembros de la Corte que se lo solicitaran, aunque éstas también hablaban de la grandeza del patrón, "no hubo cortesano a quien negara sus dones, pero el Artista contaba la hazaña de cada cual sin olvidarse de quién lo hacía posible. Sí, eres chilo, porque te lo permite el Rey.

Sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey".[43]

El papel del Periodista también era fundamental en este sentido, debía cuidar la imagen del Rey en la prensa y "entretener a los necios con mentiras limpias […] tenía que hacerlas parecer verdades".[44] Así, ambos, periodista y artista, eran los principales encargados de la fama del Rey, cada uno en su campo debía difundir sus logros y heroísmo. No servían para otra cosa, incluso en una ocasión el Joyero había mencionado que ellos valían en función del patrón: "A solas, ¿qué vale cualquiera de nosotros? Nada. Pero aquí somos fuertes, con él, con su sangre".[45] En este sentido, en *Trabajos del reino*, al igual que en *Los ojos de Lía,* el autor también se detiene en el papel que desempeñan los medios frente a la violencia, en este caso se trata la actitud de la radio y la prensa frente a acontecimientos violentos ligados con los capos de la droga. Los personajes cuestionan lo que consideran una hipócrita censura, puesto que, desde su perspectiva, no debe ocultarse un fenómeno que es parte de la vida cotidiana.

Lobo se fue convenciendo de que su labor como propagandista era imprescindible, debía reafirmar en sus canciones lo que la gente esperaba del Rey. Este convencimiento iba de la mano con un sentido de pertenencia. Hasta hace muy poco, él no era nadie, no tenía familia, pero ahora sentía que pertenecía a algo, que estaba cobijado por el Rey. Quizá este cobijo fue lo que provocó un cambio notorio en su actitud, como puede verse en su reacción

[43] *Ibid*., p. 34.
[44] *Ibid*., p. 34.
[45] *Ibid*., p. 60.

frente al rechazo de las radiodifusoras: "No era ni la centésima ocasión en que lo injuriaban, pero en ésta no se sentía humillado, se sentía provocado, crecido. Apretó los dientes y percibió de pronto que podía pensar con gran claridad. El rechazo de los otros lo definía".[46] Esto nos hace ver a la violencia como espiral, violencia que genera más violencia.

La adaptación de Lobo al Palacio fue rápida y armónica, su vida era ser una sombra, estar cuando se le necesitara, el resto del tiempo deambulaba por sus pasillos, maravillándose con las cosas que veía. Le gustaba vivir ahí, la gente y los espacios, lo que significaba pertenecer. En este lugar escuchaba historias terribles, ahí los rumores dejaron de serlo, se convirtieron en verdades violentas que le servían de materia prima para sus canciones. Basta un ejemplo:

> A una mula que la otra semana vino a hacerme cuentas baratas le moché los pulgares con unas pinzas, no había necesidad de quebrarlo, pero de menos que se le dificultará empujar los billetes por andar de cabrón, qué no.
>
> —Yo soy, pues, la verdad sentimental —decía otro—. Para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuántas risas alcanzo a formar.[47]

Lobo confesó que sus días en el Palacio habían sido los más felices que había vivido. No obstante, acostumbrado a una vida difícil y solitaria, sabía cuidarse y no se dejó impresionar demasiado por el espejismo, pues no creía que alguien iba a salvarlo: "El Artista ya estaba consciente de que no había nadie sobre el cielo o bajo el suelo para protegerlo, que cada quien para su santo; pero ahora en la Corte, se le aclaraba que uno podía gozarse antes de que el dia-

[46] *Ibid*., p. 58.
[47] *Ibid*., p. 29.

mante se hiciera polvo".[48] Su diamante se hizo polvo rápidamente, el desmoronamiento del imperio de su jefe llegó muy pronto; Lobo sólo pudo disfrutar la última parte de su auge y sufrir su caída.

Los problemas empezaron cuando al Traidor no le gustó un nuevo arreglo con otros capos y comenzó a meter mercancía a la plaza sin permiso del Rey. Esto originó una cadena de hechos violentos que Lobo presenció. El primero fue el asesinato de uno de los hombres más allegados al jefe:

> Antes de divisar el cuerpo del Pocho, el Artista sintió el miedo del tumulto. Apenas un par de voces hendían a maldiciones el silencio y el escalofrío de los cortesanos que rodeaban el cadáver. Tenía los ojos abiertos y las manos cruzadas al frente, como si tuviera frío. Una daga de curvas entraba y salía por los oídos, sin provocar sangre apenas. Le faltaba una bolsa o cobija como se acostumbraba, y no le habían amarrado las manos, ni traía marcas de chicharras de las que se usan para hablar.[49]

Ése fue un golpe duro para la Corte. A pesar de que nadie había visto nada (sólo que lo habían aventado desde una camioneta), culpaban a "los del sur" que seguramente se habían aliado con el Traidor. A partir de este hecho la violencia aumentó, "si quieren guerra, dásela",[50] aconsejó la Bruja. El Rey sabía que la guerra no era conveniente, pero los problemas ya no tenían solución, los cortesanos predecían que "todo se va a ir a la chingada" o vaticinaban "los chanchullos que se venían".

La alianza con el capo se había caído, lo que significó el fin de la unión, casi familiar, de la gente del Rey. En Palacio, el ambiente, de por sí enrarecido, terminó por tensarse cuando hubo una nueva afrenta en la que el cantante observó otro cuerpo violentado:

[48] *Ibid.*, pp. 27-28.
[49] *Ibid.*, p. 42.
[50] *Ibid.*, p. 44.

> Justo en el centro [del patio] vio, primero, sólo un charco de sangre sobre el que se inclinaba el Doctor, y conforme se acercaba comenzó a distinguir la silueta empapada de rojo de un hombre con las piernas y los brazos abiertos, hasta que reconoció el cadáver del Periodista. Una oleada de rabia se le atoró en los puños, era la primera vez que perdía a un amigo [...]. Al Periodista le habían atravesado la garganta de lado a lado y miraba al cielo como si esperara ver pasar a alguien. Junto a su cabeza estaba la punta con que lo habían matado: una daga, otra vez, de filo ondulado.[51]

Este hecho afectó a todos, estaban cansados de ser observadores, tenían que actuar. En esta coyuntura, al Artista le fue asignada una misión que cumplió "con fe y honor". Debía colarse a una fiesta de los enemigos y averiguar alguna información que pudiera servirles. Lo hizo muy bien, se descubrió comportándose como pez en el agua en ese entorno tan conocido, porque esa fiesta era igual a las de la Corte, los mismos excesos en comida, bebida, mujeres y música, "eso es lo que le brincó: *que todo era igual* [...]. Lo único extraño era él. Fue tan lindo comprenderlo, fue como un suave brillar entre la gente, un como sentir que las cosas son mejores cuando uno entra en un cuarto".[52]

Este episodio es clave para el personaje, hay un cambio notorio en él, primero, porque se dio cuenta de que tal vez no pertenecía a ese ambiente en el que se sentía extraño y, luego, porque por primera vez se quitó el velo de los ojos y confirmó que el Rey era una persona ordinaria. Es el momento en el que se destruyó el encanto: "Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas en este lugar. Disimuló que el hallazgo lo fulminaba".[53]

[51] *Ibid.*, p. 102.

[52] *Ibid.*, p. 94. El énfasis del original.

[53] *Ibid.*, p. 95.

Su relación con el jefe acabó como empezó. Por una canción. Un corrido que, al igual que todos, buscaba enaltecerlo, pero que no logró su cometido:

Unos se quieren huir
Otros echarte montón
Y eso que a todos les diste
Casa, dinero y amor

El que te quiere se agüita
De verte achicopalado
Pues somos como familia
Yo no me voy de tu lado

Quesque andabas muy enfermo
Mientras tus hijos peleaban
¿Verdad que nunca dijiste
Al cabo que sobraban?

Yo sé que aunque calles quieres
Que ya no estemos jodidos
Ni que fueras de vil palo
Somos tus únicos hijos.[54]

Lobo escribió la canción de forma rápida y mecánica y quedó conforme con la letra. Pasó por alto, como el lector puede apreciar, que insinuaba que se estaba quedando solo, es decir, que estaba perdiendo poder, y que era débil, pues lo describe como triste y enfermo. Al no darse cuenta de sus insinuaciones se sorprendió ante la reacción del Rey, no podía entender cómo había sido capaz de enfurecerlo. El tono de su último encuentro destaca entre todos los anteriores:

[54] *Ibid.*, p. 98.

—Así que soy bien poquita cosa, ¿no? Eso dices. Que no puedo… Calló. La frase callada y que le hablara de tú sugerían, sí, un nuevo lazo entre ellos, pero no el que el Artista había esperado.

—Para estar donde yo estoy no sólo basta ser un chingón, eh, *hay que serlo y hay que parecerlo.* Y yo lo soy, a güevo que lo soy —hizo una pausa, el Artista sintió cómo la voz del Rey se balanceaba entre un sollozo y un arrebato de ira—, pero *necesito que mi gente lo crea*, y ése, pendejito, ése era tu trabajo. No andar pregonando que yo… Le temblaba el cuerpo como si cada hueso pugnara por largarse.

—Señor, yo pensé…

—¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo.[55]

La cita anterior denota dos puntos esenciales que quiero subrayar. Por un lado, la importancia que la imagen tiene para el Rey, que quiere que su gente *crea que es un chingón.* Y, por otro, su capacidad de intimidación por medio del insulto y la amenaza, del uso de la violencia.

El Artista temió por su vida, pero una casualidad lo salvó. Alguien los interrumpió para informarle que debía resolver un problema mucho más grave: un enemigo había llegado a su territorio. Este enemigo acabó con el cártel del Rey, con su gente y su Palacio, que quedó "magnífico y helado como un sepulcro real", después de un ataque donde murió el jefe. Los narcotraficantes saben los peligros de su oficio, son conscientes de que es muy probable que mueran jóvenes, por eso muchos de los narcocorridos están pensados para ser cantados como homenajes cuando ya no estén. Sin embargo, el Rey fracasó en esto, no sería recordado, al menos por Lobo que ya veía claramente, como un héroe: "¿Quién era el Rey? Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes, porque no podía ser de otro modo mientras no se revelara lo que era. Un pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias".[56]

[55] *Ibid.*, pp. 108-109. El énfasis es mío.

[56] *Ibid.*, pp. 117-118.

Su muerte significó la liberación del Artista, que volvió a ser Lobo. Hasta ese momento había pasado sus días escribiendo canciones sobre historias que les sucedían a otros, él nunca las protagonizaba, se limitaba a escuchar y a dar cuenta. Pero a partir de la muerte de su jefe por fin "era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia".[57]

El protagonista de la novela es muy astuto, a pesar de que estaba deslumbrado por el mundo palaciego nunca estuvo totalmente enceguecido. No es ningún tonto, como dijo Lía. Por eso podía presagiar el destino de los miembros de la Corte: "Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes. Sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar".[58]

En *Trabajos del reino*, Herrera hace un impecable manejo del lenguaje, hay lirismo tanto en el registro popular como en el culto, frases perfectas e imágenes espléndidas, sobre todo en los capítulos en los que se presentan poéticamente las revelaciones y soliloquios que tiene Lobo. No es una más de las novelas sobre la violencia que se vive en México, en ella hay experimentación estética y de lenguaje, no se detiene en los detalles violentos y crudos, sino en la psicología de los personajes que están inmersos en un entorno violento.

Comentarios finales

El primer conocimiento que se adquiere sobre un aspecto del mundo exterior depende de nuestras formas de percepción, es decir, de las impresiones de los sentidos. De los cinco, la vista es el más desarrollado y, en consecuencia, el que suele conducir el conocimiento

[57] *Ibid.*, p. 127.
[58] *Ibid.*, p. 63.

en los seres humanos. Como ya se mencionó líneas arriba, en las dos obras analizadas, la vista ocupa un lugar fundamental. La violencia es captada por los protagonistas, Lobo y Lía, a través de sus ojos. Así, la mirada hacia la violencia es el lazo que une estas obras tan distintas.

En *Trabajos del reino*, el lector se adentra a la par que Lobo en la vida cotidiana de un cártel de la droga, sus ojos son los filtros que captan esta realidad desconocida que es el mundo del narcotráfico. Las primeras imágenes lo deslumbran. Pero, lo que no se ha dicho, es que le fallaba la vista, su visión estaba enferma. Tras una revisión médica le confirman que debe usar anteojos. Esto es sumamente significativo, el protagonista no ve bien, tiene la mirada dañada, la realidad que percibe está distorsionada. Justo cuando comienza a usar lentes, cambia su opinión, ve con claridad que la grandeza que antes lo deslumbró no existe. Cuando Lobo sale del Palacio y regresa a la ciudad en la que había pasado tan malos ratos, su mirada es muy diferente, el abismo de la violencia ya lo había transformado:

> Sí vio cosas nuevas, sin embargo, o las mismas cosas se le revelaron con una nueva fuerza, como si se le hubiera despellejado un callo en la mirada y ahora todo su ser se fijara en pormenores que antes se perdían como una foto borrosa […]. Es como si no hubiera derecho a la belleza, pensó, y pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque por donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato.[59]

En el caso de Lobo no sólo se asomó al abismo, sino que se sumergió en él. Sin embargo, no se convirtió en un cortesano más, incluso pudo salvarse y salir de ese entorno, aunque ya lo había marcado definitivamente. Por su parte, Lía también encaró un abismo violento, de diferente proporción, pero que de igual modo implicó un cambio en su vida, en su forma de percibir el mundo.

[59] *Ibid*., pp. 80-81.

Por lo tanto, puede decirse que, con sus debidas proporciones, en ambos textos hay un final esperanzador que, como ya apunté, es un rasgo característico del género infantil.

Trabajos del reino y *Los ojos de Lía* dejan ver la preocupación por un problema social que es abordado, por obvias razones, de diferente forma al tratarse de géneros tan distintos como una novela y un libro infantil. Los personajes principales están perfectamente dibujados, son trabajados en el aspecto psicológico para que se entienda su ambiente y su comportamiento.

El *leitmotiv* de ambas obras es la violencia y, a pesar de que abundan obras literarias que tratan este tema, las de Herrera son distintas. Si bien están ancladas a un contexto, no hay simplificación, banalización ni normalización de este problema. Hay una reflexión sobre él, sobre la manera en que ha transformado la vida y la forma de hacer arte. No lo refleja, le da otro sentido.

Yuri Herrera utiliza estrategias narrativas para decir sin nombrar y tocar sutil y veladamente el problema de la violencia. Quizá para, mediante la construcción de obras ficcionales que comparte con el lector, intentar entender un poco más al mundo, tal como afirma Miguel Ángel Cabañas: "since literature is a reflection of the thirst for self-knowledge to which any good writer aspires to also profoundly understand his/her society, his/her world"[60]

[60] Miguel Ángel Cabañas,"Drug trafficking and literature", en *Voices of Mexico*, núm. 75, 2006, pp. 120.

El entramado post-religioso de Yuri Herrera

Felipe Adrián Ríos Baeza
Universidad Anáhuac Campus Querétaro

Uno de los debates más controversiales y mayormente representados actualmente en discursos que tienden a la performatividad ideológica, como son la literatura y el arte, no estriba tanto en la existencia de una entidad supranatural, que organiza el mundo bajo su mirada, la cual comúnmente se ha tendido a llamar Dios —finalmente, desde Nietzsche hasta el postestructuralismo, pasando por Lacan y Derrida, hasta llegar a autores como Lyotard, Vattimo y Žižek, no se ha hecho otra cosa que extraer la radiografía de un Occidente deicida—, sino en cómo se estructuraría dicho mundo cuando ese centro gravitacional (o significado trascendental, en términos metafísicos) parece haberse esfumado. "El proceso de secularización ha consistido en que sectores de la sociedad y de la cultura, cada vez más numerosos, se han ido sustrayendo a la dominación de las instituciones y símbolos religiosos", ha señalado Gianni Vattimo cuando habla de los nuevos contextos posreligiosos: "en la sociedad secular, las verdades y los valores, como la naturaleza y la política, ya no son expresión directa de la voluntad divina, sino lo que piensan y las aspiraciones de hombres concretos en situaciones históricas determinadas".[1]

En efecto, Occidente aparece hoy en día como un templo soberbio, pero que se ha vuelto disfuncional para los fines religiosos que en un inicio se pretendían, proyectando a estas alturas, únicamente una belleza arquitectónica. No obstante, aunque haya desaparecido un Dios como principio regidor en términos categóricos —es decir, un listado de preceptos a obedecer y seguir— y especulares —un

[1] Gianni Vattimo, "Posmodernidad, ¿una sociedad transparente?", en *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2003, pp. 82 y 84.

modelo celestial que debía replicarse en la tierra: la llamada *ciudad de Dios* de san Agustín—, los asistentes al templo han aprendido a convivir con las estructuras, la textualidad y la pauta ritual que ese Dios dejó al marcharse.

Éste es uno de los grandes temas que vertebran la breve pero contundente obra del escritor mexicano Yuri Herrera (Actopan, México, 1970). En sus tres novelas publicadas hasta la fecha —*Trabajos del reino* (2008), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), todas bajo el sello de Periférica—, lo que aparece como latente tras la fachada de temas inmediatamente reconocibles, como el narcotráfico, la migración y la marginalidad social, es el azoro de sus personajes al sentirse desamparados, tras preguntarse cómo seguir conduciéndose en un mundo articulado bajo la perspectiva de un Dios del que parece que no hay rastro.

Es en *Trabajos del reino* donde Herrera expone primero algo que otorgará el marco definitorio para este análisis:

> ¿Qué Dios le tenía a cada cual reservado un deber de siglos? Por un tiempo, la idea había desvelado al Artista, hasta que halló en el Palacio una imagen que lo liberó: un aparato exquisito, un tornamesa con punta de diamante para acetatos de *treintaitrés,* perteneciente al Joyero, quien un fin de semana olvidó apagarlo y, cuando se percató dos días después, la máquina ya no servía [...]. Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. Quizá Dios había puesto la aguja, pero luego había ido a curarse la cruda.[2]

Detrás de la singularidad de una historia reconocida bajo el mote de "narcoliteratura", el verdadero potencial de Herrera está, precisamente, en el modo en que emplea el frontispicio estético de ciertas narrativas dominantes del México contemporáneo como pretexto para participar del debate teológico en un mundo aparentemente posreligioso.

[2] Yuri Herrera, *Trabajos del reino.* 2ª. ed. Cáceres, Periférica, 2010, p. 27.

De esta manera, en el siguiente ensayo pretendo abordar el modo en que la narrativa de Herrera dialoga, en sus corrientes más hondas, con intertextos de la cosmogonía y práctica religiosa judeocristiana y precolombina, siendo *Trabajos del reino* el punto de partida que organiza un centro neurálgico (una divinidad que se pierde), y que continúa su derrotero en *Señales que precederán al fin del mundo* (el éxodo y el apocalipsis de ese pueblo sin Dios); por último, *La transmigración de los cuerpos* (la plaga, la intervención milagrosa y la redención). Si bien, según la cita anterior, parece que la divinidad ya ha desistido de involucrarse con su creación, ese destino cifrado que los hombres "marginales" a la ley civil y penal de México escudriñan y adaptan (el Artista, Makina, el Alfaqueque) se reproduce en una estructura de cimientos ancestrales (un reino, con monarcas, súbditos y bufones; un peregrinaje hacia la tierra prometida, más allá de Río Grande para entregar un mensaje; una epidemia casi bíblica que asola la urbe, mediada por la palabra conciliadora de un personaje) en la coyuntura desesperada del México de principios del siglo XXI.

Trabajos del reino: ¿quién puso la aguja en la tornamesa?

Trabajos del reino, su primera novela, tiene al Artista como protagonista, un personaje que comparte con Makina y con el Alfaqueque la particular característica de haber aprendido a adaptarse al entorno en que le ha tocado sobrevivir. Deambula de cantina en cantina, componiendo corridos luminosos que llegan a los oídos de un líder del narcotráfico, al que apodan el Rey. Si bien, Dios —como el gran relojero de Newton y Clarke, luego matizado por Leibniz—[3] puso la aguja en la tornamesa y parece haberse des-

[3] Resulta evidente la referencia de la discusión sobre la automatización del universo que Yuri Herrera emprende desde esta primera novela y que cruza su obra posterior. Recordemos el antecedente de esta idea, surgida de las reflexiones

preocupado, el movimiento del disco y los efectos de éste siguen activos, en el momento que el Rey lo apadrina, el Artista ingresa de manera sublime en una estructura atávica (una monarquía), convirtiéndose en el bufón de la corte de un soberano absoluto al que hay que revestir con propiedades divinas. No basta con las posesiones, los terrenos, los palacios; las canciones que el Artista

compondrá divulgarán la grandeza de alguien que, en ese entorno posreligioso donde las lealtades se establecen por el dinero y la ostentación de poder, ha sabido montar un *reino* tangible, en una *república* (México) a la que ha sabido burlar debido a que ella misma ha desprotegido a sus ciudadanos.[4] Esta historia se distancia

---

de Isaac Newton y luego defendida por su discípulo, Samuel Clarke: "La idea del mundo como una gran máquina que prosigue sin el concurso de Dios como un reloj que sigue funcionando sin la asistencia de un relojero, es la idea del materialismo y del fatalismo y tiende (bajo la pretensión de hacer de Dios una inteligencia supramundana) en realidad a excluir del mundo a la Providencia y al gobierno divinos […]. Si un rey tuviera un reino donde las cosas pudieran marchar sin su gobierno e intervención o sin su asistencia, o sin la dirección que les dispensa, sería, para él, simplemente un reino nominal, en realidad no sería merecedor en absoluto del título de rey o gobernador (Gottfried Leibniz y Samuel Clarke, *La polémica Leibniz-Clarke*. Madrid, Taurus, 1980, p. 55). La opinión de Leibniz otorgará un matiz interesante, sobre todo cuando en este ensayo sobre la narrativa de Herrera se llegue a la reflexión sobre el "milagro", específicamente en *La transmigración de los cuerpos*: "Según ellos", dice Leibniz, "Dios tiene necesidad de poner a punto de vez en cuando su reloj. De otro modo dejaría de moverse […]. Esta máquina de Dios es también tan imperfecta que está obligado a ponerla en orden de vez en cuando por medio de una ayuda extraordinaria, e, incluso, a repararla, como haría un relojero con su obra. Sería así mal artífice en la medida en que estuviera obligado a retocarla y corregirla. Según mi opinión, la misma fuerza y vigor subsiste siempre y solamente pasa de una materia a otra siguiendo las leyes de la naturaleza y del buen orden establecido. Y yo sostengo que cuando Dios hace milagros, no los hace por mantener las necesidades de la naturaleza, sino de las de la gracia" (*ibid.*, pp. 51-52).

[4] Ésta es la lectura que hace, también, Sara Carini, en su ensayo "El trabajo, al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, núm 12, julio,

rápidamente de otras publicadas bajo el mote comercial de *narconovela* debido a que el fundamento en la narración de Herrera, más que las acciones de los carteles, son las meditaciones de los personajes en torno a habitar paralelamente los dominios de Dios y del hombre. En ambos dominios con las autoridades, divinas, en un caso; federales y estatales, en otro— los ciudadanos experimentan el abandono; de ahí que la figura mitificada de el Rey, alimentada por la devoción de sus súbditos, se encumbre a tal grado.

Sobre la autoridad divina que desasiste, el Artista consigna meditaciones en sus múltiples insomnios: "el Artista ya estaba consciente de que no había nadie sobre el cielo o bajo el suelo para protegerlo, que cada quien para su santo; ahora, en la Corte, se le aclaraba que uno podía gozarse antes de que el diamante se hiciera polvo".[5] Es esa sensación de amparo, como se verá también en las novelas posteriores, la que empuja a sus personajes a convencerse de que deben moverse para cuidar de su existencia. Si ese Dios, que en la inocencia de la niñez le inculcaron como misericordioso y omnipotente, ya no asiste las plegarias que anhelan protección para las vicisitudes en la tierra, entonces la ley de vida que prima en el doble, aunque imbricado, sistema mexicano —el del narcotráfico y el de la sociedad civil— es la de la supervivencia.

2012, pp. 45-57. En él señala que lo que legitima el poder del narcotráfico es precisamente el binomio espacial *exterior/interior*, donde la ciudad extramuros (donde está el peligro y lo indeseable, la república, en suma) se pone en pausa para que el Artista pueda habitar un interior ficticio e ilusorio, pero que al menos le permite la supervivencia: "En *Trabajos del reino* se percibe así una estructura basada en dos marcos narrativos (la ciudad y la corte dentro de la ciudad) descritos por el 'yo' del protagonista quien, a cada entrada o salida de uno de ellos añade pequeños detalles sobre las personas y los dos mundos que cada marco contrapone [...]. Herrera aprovecha de una escena casi teatral y pintoresca para representar a un mundo dentro de otro mundo: la corte del narcotráfico dentro de la realidad cotidiana de Ciudad Juárez; como para subrayar que las normas y el ritmo de vida que se vive dentro de la ciudad fronteriza están bajo una perspectiva grotesca, ordenada por otras formas de poder" (p. 51).

[5] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 28.

Si algo refleja la novela mexicana actual (y la propia sociedad, desde los ajustes de cuentas entre los carteles, hasta casos como los 43 desaparecidos en Ayotzinapa o la muerte del niño José Luis Tehuatlie como consecuencia de la "ley bala" en Puebla) es que la vida humana, como valor inalienable, ya no es garantizada por las autoridades naturales o supranaturales tradicionales. En un contexto donde la vida está de antemano condenada, los personajes de Yuri Herrera asumen la secularización como estrategia de subsistencia. Si en *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, la fe católica resurgía inusitada y vigorosamente debido a los jovencitos que, portando cristos y vírgenes, se encomendaban para que no les fallara la puntería, en *Trabajos del reino* dicha fe se canaliza hacia el Rey, quien verdaderamente puede darles protección: "—Para esto servimos —dijo el Joyero—, para darle poder. A solas, ¿Qué vale cualquiera de nosotros? Nada. Pero aquí somos fuertes, con él, con su sangre… ¡Y que nadie se haga ilusiones de arrebatarle nada al Señor!".[6]

La problemática es evidente: por mucho que Nietzsche planteara en el *Zaratustra* el asunto de la muerte de Dios, y con ello el desguace de la trascendencia metafísica, no desaparece, en realidad, la organización física, la estructura ritual y social que con anterioridad otorgaba sentido a la vida de las personas. En otros términos, si Dios es removido del centro neurálgico de la organización, ello no implica que también se esfume la estructura ético-política justificada bajo el nombre de ese Dios.[7] "[A]prendió las siguientes verdades: Estar

[6] *Ibid.,* p. 60.

[7] El único modo posible, entonces, de habitar el mundo posreligioso planteado por Herrera es restándole toda confianza al sistema humano de la democracia y retrotraerse al modelo de poder absoluto de la monarquía. Bajo esta forma de gobierno los sujetos pueden reinventarse. Así parece entenderlo, también, Carlos Ávila, quien señala en su ensayo "La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera" (*Revista Nueva Sociedad*, núm. 238, Internacional, marzo-abril, 2012, pp.148-158): "Los narcos reproducen las prácticas más oscuras de la monarquía. Estos personajes no tienen hoy en día quien los enfrente y les

aquí es cosa de tiempo y desgracias. Hay un Dios que dice Aguántese, las cosas son como son",[8] se dice al comienzo de la novela, cuestión que me parece pertinente señalar, consecuentemente, que en caso de que exista un Dios, éste sólo ayuda a moldear la resignación. Por tanto, cualquier asunto que pueda aportar cierta trascendencia y modelo de conducta se halla fuera de esos dominios, y el esplendor que otrora le transmitieran los templos divinos se lo otorga, ahora, el palacio de el Rey:

> Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse. Y, sobre todo, gente. Cuánta persona cubriendo a zancadas las galerías. De un lado para otro en diligencias o en afán de lucir. Gente de todas partes, de cada lugar del mundo conocido, gente de más allá del desierto. Había, verdad de Dios, hasta algunos que habían visto el mar. Y mujeres que andaban como leopardos, hombres de guerra gigantescos y condecorados de cicatrices en el rostro, había indios y negros, hasta un enano vio.[9]

En ese ambiente de poder y hedonismo, en ese dominio intramuros donde la posibilidad de protección y reconocimiento es tangible, el Artista cantará las hazañas de quien ahora regirá su destino y de sus secuaces, quienes además le ofrecen un sentido de pertenencia a un colectivo, difícil de obtener fuera del reino. La modificación del personaje es instantánea, sobre todo porque el Rey le otorga, aunque momentánea y ficticiamente, esa sensación de trastocar las amenazas del mundo real por un entorno complaciente y a la medida: "Él había andado por estos rumbos hacía mucho, con sus padres todavía. Pero en ese entonces era un basural,

---

conteste. Como los monarcas, los capos del narcotráfico están rodeados por una suerte de aura mística que los distancía de su condición humana" (p. 149).

[8] Y. Herrera, *Trabajos del reino,* p. 16.

[9] *Ibid.,* p. 19.

una trampa de infección y desperdicios. Qué iba a sospechar que se convertiría en un faro. Éstas eran las cosas que fijaban la altura de un rey: el hombre vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor".[10]

Sin embargo, a medida que la historia avanza se hace palpable una de las estipulaciones teológicas y metafísicas más célebres, y es

que el mundo físico, natural, "sublunar", según la cosmogonía medieval, está sometido a la imperfección y al cambio. Esta historia de lealtades y asombros comenzará a diseminarse por un asunto que afecta directamente a el Rey y que lo humanizará: no puede engendrar descendencia. Y al no tener hijos, no puede perpetuar el poder ni la estructura que ha construido. Por mucho que exista un personaje apodado el Heredero, las consignas atávicas de una monarquía absolutista emergen hacia el final. Todos lo saben, pero no es sino el Artista, quien lo expone en un desafortunado corrido que le cuesta, por supuesto, el desafuero de la Corte.

La evolución del propio personaje, de un cantante popular a un verdadero "artista" (que asume con autonomía los motivos y técnicas que hacen posible su disciplina), representará el culmen de la novela. Si en un comienzo el género mismo del corrido se asume como una suerte de canto litúrgico, casi de alabanza y adoración, a medida que el protagonista tome confianza —y, sobre todo, se sienta merecedor del afecto de la Niña— se volverá, como se lo indica uno de los personajes, un discurso peligroso y autorreferencial: "[…] el corrido no es un cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma".[11] Ese nombre y sobre todo esa arma, en lugar de apuntarse hacia afuera, torpemente se apunta hacia el interior. Esto, aunado a los golpes que los enemigos le van asentando cada vez con mayor dureza a el Rey, provocará que la monarquía se descubra herida de muerte: las alianzas prometidas no logran "amarrarse" y se irán perdiendo poco a poco los terrenos marca-

[10] *Ibid.*, p. 20.
[11] *Ibid.*, p. 64.

dos por su cartel. Pero aún más grave: aquello que aglutinaba al reino, es decir la virilidad e hidalguía del soberano, se verá mermado. En ese último y malventurado corrido, el Artista celebra la capacidad infinita del Rey para apadrinar a tantos súbditos, como un consuelo por no poder tener hijos. El Rey, por supuesto, no tarda en sancionar dicho arrebato emancipatorio:

> Le temblaba el cuerpo como si cada hueso pugnara por largarse.
> —Señor, yo pensé.
> —¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo.[12]

Las escenas finales de *Trabajos del reino* son infaustas: como todo *reino de este mundo*, la excelencia y potestad se derrumba dejando a sus personajes a expensas de los peligros de la república; en tanto que ese Dios, que dejaba al inicio la aguja en la tornamesa y se marchaba sin preocuparse de cambiar el disco, es el que sigue sin aparecer. Aunque, incluso en ausencia, será capaz de exigir que se replique la cosmogonía edificada en su nombre, ahora en otros sitios.

***Señales que precederán el fin del mundo*: quién sabe qué aguardamos**

La segunda novela de Yuri Herrera presenta, desde su título, intertextos aún más explícitos con la tradición judeocristiana, e incluso con un pasado precolombino. Aunque ahora, en lugar de centrarse en la figura de un Dios que ha dejado a su suerte a su creación, se focaliza en el pueblo que solía rendirle culto. En *Señales que precederán al fin del mundo*, ese pueblo (castigado y amenazado por la política social de México, pero también por las misérrimas condi-

[12] *Ibid.,* pp. 108-109.

ciones de la frontera con Estados Unidos), se sigue conduciendo con un modelo ancestral: el del éxodo hacia la tierra prometida.

Son dos los elementos que permiten leer la novela en esta clave: en primer lugar, el "fin del mundo", un momento en que parece que el apocalipsis ya ha acontecido; y, en segundo lugar, el éxodo, el desplazamiento colectivo hacia una "tierra prometida", en tanto opción emancipadora cuando los personajes sienten, al igual que en *Trabajos del reino*, que se les castiga y olvida en la intemperie de la violencia social.

No obstante, Makina, la protagonista de esta historia, aunque inmersa en el éxodo y en el apocalipsis, prefiere mantenerse al margen de dicha situación y observar el periplo como un testigo privilegiado. Ella es una mujer de extracción popular, fuerte, autosuficiente, que recibe de su madre, Cora, un encargo: llevarle un mensaje a su hermano, que vive al otro lado de la frontera y que ha emigrado, años atrás, para reclamar unos terruños de la familia. Su plan es ir hacia la "tierra prometida" pero regresarse, asunto que implicaría escarbar en la superficie judeocristiana para llegar al hondo pasado precolombino: el querer regresarse la exime de la colectividad, del "pueblo prometido" que desea realizar el peregrinaje, pero la introduce en el tránsito de las nueve etapas mitológicas desde la Tierra hasta Mictlán[13] y que Yuri Herrera marca

[13] Si en *Trabajos del reino* el comportamiento particular de ese Dios que abandonaba a su creación puede compararse, incluso, con Ometéotl o Quetzalcóatl (figuras que daban sentido al quehacer de los hombres y justificaban sus sistemas sociales), la crítica ha querido ver, también en *Señales que precederán al fin del mundo* un diálogo con ciertos mitos fundacionales, en particular con el espacio en el que se desenvuelve la trama: Mictlán. "Mictlán está en el nivel inferior del espacio humano", dice María José Obiol en su artículo "La fábula y su belleza": "Es el inframundo y en él habitan los señores de la muerte. La mitología precolombina lo sitúa hacia el norte y para llegar hasta allí hay que recorrer un camino muy difícil que debe hacerse en nueve etapas. Son los nueve pasos de los mitos. El primero es la Tierra, y el último, Mictlán o el sitio sin orificio para el humo, y ése es el recorrido que deberá hacer Makina [...]. La protagonista es una muchacha que deberá ir hacia el norte en busca de su hermano y sortear, como en la mitología,

explícitamente en sus paratextos. Por eso la protagonista mira con tanta extrañeza el comportamiento y la idiosincrasia de los otros que, como ella, participan de la huida: "Fotos, fotos, fotos. Se llevaban las fotos como una promesa pero cuando volvían ya las habían dilapidado [...]. Ella se iba para nomás volver, por eso llevó apenas estas cosas".[14]

La novela arranca con la descripción de un fenómeno natural, que parece ubicar el desenvolvimiento cotidiano de la vida mexicana en ese "fin del mundo" explicitado en el título. Y es que la propia tierra, en tanto primera etapa mítica, impone su poder destructivo exigiendo, incluso, el sacrificio humano:

> Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo. Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el sótano.[15]

La reiteración de la frase "estoy muerta", en un mismo párrafo, le otorga a Makina una visión casi *post-mortem* de lo que está ocurriendo. Y si bien un elemento espiritual parece instalarse en ese

---

nueve etapas. Nueve capítulos en la novela que tomarán el nombre de cada uno de los pasos de la leyenda precolombina. Y todo para que lo ancestral enlace con la irreductible realidad" (*El País Virtual*, secc. Crítica, Libros, España, 10 de octubre, 2009, p. 1. <http://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133540_850215.html>. [Consulta: 5 de enero, 2016].

[14] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, *op. cit.*, pp. 59-60.

[15] *Ibid*, p. 11.

campo —el de ser testigo de los eventos, trascendiendo al mundo físico—, es en realidad su cuerpo (que, como quedará demostrado a lo largo de la novela, también encierra una fuerza telúrica significativa) el que reacciona para no morir. La "reinstalación en el sótano" de aquella ciudad, por tanto, no ocurrirá en el apocalíptico inicio, sino en las consecuencias que tendrá el éxodo hacia el Norte.

Como ni siquiera la tierra que está a sus pies es segura, y eso se lo advierte su propio cuerpo en una dimensión más instintiva que racional, Makina tiene que moverse, desplazándose hacia ahí donde todos quieren marcharse —no es casualidad que "jarchar" sea un modismo que se repite una y otra vez en la novela—. "Preguntó finalmente por la tierra prometida y antes de responderle aquella persona hizo cara de fastidio",[16] puede leerse ya avanzado el relato, explicitando el aura que sus compatriotas le otorgan al destino al que arriban. No obstante, hay aquí una diferencia significativa con el capítulo bíblico, y que opera como un intertexto desviado. Si el relato fundacional del Antiguo Testamento es enfático en describir que el tránsito de los israelitas, anteriormente sometidos por los egipcios, a través del Sinaí, guisados por el patriarca Moisés, contribuye a constituirlos como nación (y a generar una consciencia como un colectivo religioso y étnico, cuya identidad es proporcionada a través del Decálogo de un Dios que se hace omnipresente), este éxodo mexicano hacia *the land of opportunity* no hace sino disgregarlos, diluirles la identidad y, en contraparte a *Trabajos del reino*, olvidarse ellos del hecho de que alguna vez rendían tributo y culto a un Dios: "Creo que eso le pasa a todos los que vienen, siguió, ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito",[17] afirma uno de los personajes, dando entender que dicha migración se ha vuelto ya un acto reflejo.

[16] *Ibid.*, p. 78.
[17] *Ibid.*, p. 106.

Señales que precederán al fin del mundo parte del intertexto bíblico fundacional pero va más allá, ya que una vez concluido el éxodo, es decir, una vez asentados en la tierra prometida, el pueblo elegido sólo sirve para radicalizar, en un acto de autoconciencia demoledor (*facundiano* si adjetivamos la noción de la novela de Sarmiento), la diferenciación entre cultura (Estados Unidos) y barbarie (México):

> Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos con olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros.[18]

Es decir, se llega a la tierra prometida, se está dispuesto a hacer esos trabajos, pero en esa frase, "los quién sabe qué aguardamos", late la evidencia de que ya no se espera un Dios ni se tiene la intención de articular un gremio ni étnico ni nacional consciente. Y si bien, en un comienzo Makina tenía la intención de regresar, termina también por disolverse en Mictlán, "el sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo", adquiriendo, incluso, una nueva identidad: "Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó".[19]

[18] *Ibid*, p. 114.
[19] *Ibid.*, p. 123.

Tal como lo ha comentado Ivonne Sánchez Becerril, *Señales que precederán el fin del mundo* postula un viaje vertical, sin retorno,[20] donde ese apocalipsis externo, vivido como la hendidura de la tierra, ahora se ha trasladado a una dimensión interna, personal, de quiebre y trasgresión identitaria. El párrafo final de la novela es en extremo concluyente:

> [E]vocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo *estoy lista* cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio.[21]

Hay un asunto más, interesante en grado sumo, y que estriba en cómo Herrera proyecta en la novela una de las características más notorias de cualquier frontera: el componente lingüístico. La propia semiótica le concedía a la "frontera" el singular valor del plurilingüismo, un lugar donde las resignificaciones y los neologismos tienen lugar ya no para denotar lo que se testifica en la realidad, sino para construir una realidad nueva.[22] De este modo,

[20] "La novela postula la imposibilidad del regreso al lugar de origen, en el que el origen denota tiempo e identidad, no espacio", afirma Sánchez Becerril en su ensayo "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán", en Silvia Serafín, ed., *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios.* Venecia, La Toletta, 2014, pp. 107-121: "Makina, aunque hace lo pactado para volver al espacio del que partió en el capítulo final 'El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas ni orificios para el humo' —Itzmictlán—, no puede hacerlo, pues le entregan unos papeles en que ella es otra. Al descubrir la pérdida de identidad, Makina expresa horror [...]. Makina ha llegado a la región norte, al inframundo, a Mictlán, pero también a esa vida clandestina, subterránea —*underground*— de los migrantes mexicanos en Estados Unidos" (p. 112).

[21] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 123.

[22] En sus conocidos estudios semióticos, Iuri Lotman decía que uno de los aspectos más significativos de ese sistema que él llama *semiosfera*, formado por una serie de conjuntos semióticos heterogéneos, es el de estar circunscrito a una "frontera", entendiendo ésta como un "mecanismo bilingüe que traduce los men-

en un comienzo la lengua sirve para demarcar, e incluso discriminar, a los mexicanos que desean cruzar —"vio a los dos muchachitos del autobús que negociaban con sendos hombres el precio del vado. Estos últimos se alejaron por un momento para aconsejarse y lo hicieron en lengua gabacha de tal modo que aquellos no les entendieran"—,[23] pero luego, ya terminado el tránsito febril e instalados en territorio, la lengua adquiere propiedades ontológicas. Esa nueva lengua intermedia, que a su vez revela raíces culturales ancestrales y que se ha adaptado rabiosamente al contexto contemporáneo, parece replicar el posicionamiento de las "lenguas de fuego" durante el Pentecostés (según el libro de los Hechos), para que dicho pueblo, aunque sin Dios, siga comunicándose ahí en tierra prometida. Bien vale esta cita larga para ejemplificarlo:

> Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa; con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos, aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación […]. Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando

sajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico […]. La función de toda frontera […] se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y a elaborarlo adaptativamente" (Iuri Lotman, *La semiosfera,* Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, 2000, p. 26).

[23] *Ibid.*, p. 40.

otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra.[24]

De esta manera, la segunda novela de Herrera resignificaría los relatos fundacionales precolombinos y judeocristianos de los que parte, dando a entender que incluso lo más recóndito que pueden tener los personajes —su habla— es capaz de desintegrarse a cambio de una supuesta salvación terrenal.

La transmigración de los cuerpos: entre epidemias y redentores

Tal vez el intento más arriesgado de Yuri Herrera por incorporar ciertos elementos de la doctrina y tradición judeocristiana sea su última novela, *La transmigración de los cuerpos*, cuyo paratexto, al igual que en *Señales que precederán al fin del mundo*, es explícito al respecto. Pero mientras la novela de 2009 proyectaba ese "fin del mundo" como un intertexto positivo, en tanto llegada efectiva a Mictlán o a la Babilonia del apocalipsis bíblico, ésta de 2013 es más aguda en su parodia o desvío intertextual. Si la doctrina de la transmigración de las almas —una de las tantas herencias egipcias y griegas que luego incorporará, aunque problemáticamente, el cristianismo—[25] enseñaba la condición inalienable e inmutable del

[24] *Ibid.,* pp. 75-76.

[25] Según lo indica Justo L. González, en *Historia del pensamiento cristiano* (Barcelona, Clie, 2010): "La doctrina de la inmortalidad del alma atrajo desde muy temprano a los cristianos que buscaban en la filosofía griega un apoyo para la doctrina cristiana de la vida futura. Si Platón había afirmado que el alma era inmortal, ¿por qué los paganos se burlaban ahora de los cristianos, que también afirmaban la vida tras la muerte? Los cristianos que así discurrían no siempre se percataban de que la doctrina platónica de la inmortalidad del alma era muy distinta de la esperanza cristiana de la resurrección. La doctrina platónica hacía de la vida futura, no un don de Dios, sino algo que correspondía naturalmente al ser humano por razón de lo divino que en él hay. Ésta afirmaba, no sólo la inmor-

espíritu, que se encarna momentáneamente en diversas formas de vida para luego retirarse. En la novela de Yuri Herrera no hay alma que resista al único elemento que parece importar a los personajes: su materialidad corporal. El relato insistirá sobre este elemento, en tanto organismo vivo —que experimenta sensorialmente dicha condición de vitalidad, a través de la violencia y sobre todo del sexo—, como organismo inerte —los cadáveres que el protagonista, apodado el Alfaqueque, debe intercambiar entre dos familias rivales.

Un apunte no menor, y que bien vale a esta altura del análisis: novela a novela, los motes de los personajes de Herrera se harán más sofisticados y complejos, y si en *Trabajos del reino* los personajes se definían por su oficio o cargo honorífico —el Joyero, el Heredero, el Artista, el Rey—, en este último libro tendremos un "Alfaqueque" —según el dato histórico, el encargado de rescatar cristianos esclavizados en tierras musulmanas— y un "Menonita" —cristiano anabatista, cuya característica principal era ser trinitario y pacifista.

En *La transmigración de los cuerpos* volvemos a presenciar los escenarios mexicanos de las dos novelas anteriores: un entorno de

talidad, sino también la preexistencia y la trasmigración de las almas. Era muy distinto del cristianismo, pero no faltaron pensadores cristianos que, en su afán de interpretar su nueva fe a la luz de la filosofía platónica, llegaron a incluir todo esto en el cuerpo de la doctrina cristiana. La doctrina platónica del conocimiento se basa en una desconfianza absoluta en los sentidos como medio para llegar a la verdadera ciencia. Esto se debe, no a los sentidos mismos, sino al hecho de que los sentidos sólo pueden proporcionarnos conocimientos acerca de las cosas de este mundo, y no de las ideas. Puesto que el verdadero conocimiento sólo puede ser conocimiento de las ideas, se sigue necesariamente que los sentidos no son el medio adecuado para llegar al conocimiento. Platón recurrirá a la anamnesis o reminiscencia, que a su vez requiere la doctrina de la preexistencia de las almas. Naturalmente la corriente central del pensamiento cristiano, que nunca aceptó la doctrina de la preexistencia de las almas, tampoco podía aceptar la doctrina del conocimiento como reminiscencia. Pero la desconfianza hacia los sentidos sí encontró terreno fértil entre los cristianos y, a través de la epistemología de san Agustín, dominó el pensamiento cristiano durante siglos" (p. 57).

temor y desconfianza, donde los asuntos más relevantes de la vida de los personajes se resuelven al margen de la legalidad. Las ciudades se han vaciado, y la sensación de pueblo fantasma y espacio post-apocalíptico se reitera. Un solo personaje, el mencionado Alfaqueque, recorrerá las calles con la anuencia de los alevosos. Poco a poco, Herrera dibuja un personaje concentrado en extremo en su corporalidad —las urgencias somáticas de sed, hambre y sexo resultan muy marcadas— pero que, posteriormente, evolucionará hasta comportarse con un halo de redención:

> Subió al vocho y se dejó guiar por el impulso mañanero de ir a la vuelta de la Casota por una torta de tamal; en la esquina vacía recordó que no había nadie en las calles. Tenía un hambre del carajo. Y sed. Pero sólo había agua estancada en los charcos banqueteros y esas nubes grises y densas, pero no soltaban ni una gota [...]. Arrancó. Apenas había dado la vuelta cuando vio a dos chamacos corriendo con algo en los brazos. Intuyó de qué se trataba y se acercó. En efecto, alguien había roto el candado de una miscelánea y la estaban saqueando poco a poco. Canallas.[26]

Esta vez, la violencia provocada por el crimen organizado no es el único factor que mantiene atemorizada y en guardia a la población. Se ha desatado una enfermedad compleja, que las autoridades no saben diagnosticar y que obliga a los habitantes a desconfiar aún más de sus vecinos. Podría pensarse, pues, que estamos ubicados en un momento específico del Éxodo, entre el capítulo 7 y el 12: el de las plagas egipcias. No obstante (y de ahí su estatuto de intertexto desviado), mientras que en el Antiguo Testamento los israelitas estaban convencidos de que era su Dios quien obraba de ese modo contra sus victimarios, en el relato de Yuri Herrera los indicativos acerca de qué porción de la población es la elegida para salvarse y cuál para ser castigada se diluyen. El qué o quién causa esta plaga permanece en el terreno de la incertidumbre, otorgán-

[26] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos.* Cáceres, Periférica, 2013, p. 94.

dole al texto su carácter ominoso. Sin una entidad supranatural capaz de responsabilizarse por los eventos, en esta novela volverá a aparecer la negligencia de las autoridades "terrenales":

> Las noticias de la noche anterior ya no eran un amago. Por todas partes rebotó la historia de que en un restorán dos hombres que no se conocían entre sí habían empezado a escupir sangre y casi simultáneamente se habían derrumbado sobre sus mesas. Entonces fue que salió el gobierno a declarar Creemos que la epidemia —y fue la primera vez que usaron la palabra— puede ser un poco más agresiva de lo que habíamos pensado y creemos que sólo a través de un mosquito —un mosquito *egipcio*, subrayaron— se contagia, pero hay un par de casos en los que al parecer fue por otra vía, así que mientras descartamos lo que haya que descartar mejor paramos todo, pero, vamos, tampoco es para preocuparse, tenemos a la gente más astuta persiguiendo a lo que sea que es, y también tenemos hospitales, pero, por si las dudas, pues, mejor quédese en casita y mejor no bese a nadie y no toque a nadie y cúbrase la nariz y la boca y reporte cualquier síntoma, pero sobre todo no se preocupe. Lo cual, razonablemente, fue entendido como si no se encierran, se los va a cargar la chingada.[27]

Las calles, por tanto, se vacían, y ante la falta de competencia de los dirigentes políticos, la ciudadanía especula en torno al fenómeno: "Gente había pero más como gusano de temporada que como dueña de la tierra: unos pocos en sus coches con los vidrios subidos; *el señor que solía predicar el fin de los tiempos en un parque a tres cuadras, ahora solo, en silencio y desconcertado*".[28] Instalados en este contexto de contingencia sanitaria (cuyas causas y consecuencias se desconocen científicamente y, por tanto, se da pie a las conjeturas en torno al fin de los tiempos), aparece otro motivo revisado en las novelas anteriores: el de la supervivencia.

[27] *Ibid.*, pp. 14-15. El énfasis es mío.

[28] *Ibid.*, p. 38. El énfasis es mío.

Es difícil pensar que, para articular este nivel de la novela, Herrera no haya tenido presente la pandemia del virus A (H1N1), desatada mediáticamente en México desde abril de 2009 y cuya consecuencia fue, precisamente, el aislamiento obligado de la ciudadanía tras empujarla a efectuar, primero, compras de pánico. Justamente, en la novela la credibilidad de las autoridades no está en la coherencia y precisión de la información —como no lo estuvo en abril de 2009—, sino en el uso de las nuevas tecnologías: "Llegó a su celular un mensaje del gobierno asegurando que ya prontito se normalizaría la vida, que había que tener cuidado pero caer en pánico no; palmadita en la cabeza [...]. Mejor hacernos pendejos que ponernos pendejos".[29] Dichas autoridades, a pesar de operar con una lógica centralista orwelliana, no son capaces de ocupar el lugar de Dios, ausente de la vida de los personajes de Herrera desde la primera novela.

Ése es, por tanto, el estado inicial de las cosas: debido a la indiferencia del gobierno y a la misma agresividad de la plaga del "mosquito egipcio", hay una sensación de caos y amenaza,[30] también de resistencia a la muerte —muerte que puede ser otorgada

[29] *Ibid*., p. 45.

[30] Así también lo hacen notar otros autores, como Patricio Pron en su artículo "Verbo y verga": "En *La transmigración de los cuerpos* la retirada de un gobierno impotente o sencillamente desinteresado por el destino de sus ciudadanos supone también que se abandone el lenguaje que este utiliza para dirigirse a ellos; en su lugar irrumpe un lenguaje salvaje que sirve para decir una sociedad en la que 'lo normal sería que fueran los muertos los que se echan a perder' pero la podredumbre afecta a todos" (en *Letras Libres Virtual* [en línea], secc. Libros: Novela. México, abril, 2013. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/verbo-y-verga>. [Consulta: 5 de enero, 2016]. Asimismo, Jessica Belmar Toro, en su trabajo "Dos cuerpos, enfermedad y transmigración", indica: "En *La transmigración de los cuerpos* 'cosas terribles pasan en silencio' piensa el Alfaqueque al mirar a una mujer sin expresiones. Así la trama sigue generando acciones lineales, escenas donde los 'gestos quedan como cicatrices'. Una oda satírica a las cosas rotas (Neruda), porque se han derrumbado las instituciones que protegen y sólo parece reinar la ley de la calle" (en Revista *Les Ateliers du* SAL, núm. 3. París, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 188).

no sólo por quienes participan en los cárteles, sino por cualquier ciudadano contagiado—. Resulta evidente que para seguir existiendo, más que un alma, aún se tiene un cuerpo que cuidar. Por eso a el Alfaqueque, entre muchos otros asuntos de su entorno inmediato, le llama poderosamente la atención quienes no son capaces de aferrarse a la vida, cuando, en una situación de ese tipo, es prácticamente lo único que les viene quedando.[31]

En esa atmósfera de plaga bíblica, de abandono a su suerte de las autoridades, el Alfaqueque reforzará las características que definirán su personalidad: mediación, conciliación y, en último momento, redención. Éstas son más un producto de la supervivencia ante circunstancias de ese tipo que una ascendencia rayana en lo divino. Y es que el Alfaqueque, además de resolver el asunto puntual del intercambio de cadáveres de los hijos de las familias rivales que, por un accidente, han caído en las manos opuestas, es el único que tiene una visión alternativa de los ciudadanos que ahí habitan: "Era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cual tenía sobre los otros",[32] parece ser el sentir general, sobre todo al conocerse el rumor de que hay personas que contagian a otros a propósito; pero el Alfaqueque obra distinto, al pensar que "hasta a la gente más retorcida había que darle una oportunidad, porque la gente toda es como estrellas muertas: lo que nos llega de ellas es distinto de la cosa, que ya ha desaparecido o ya ha cambiado, así sea un segundo después de la emisión de luz de la mala obra".[33]

[31] "El Alfaqueque nunca había pensado en suicidarse, ni la vez que el Delfín lo sacó de aquel hoyo. Cada que se enteraba de alguien que decidía abreviarse a sí mismo se sorprendía, sobre todo si era alguien que todavía contara con cuerpo para defenderse; lo sorprendía no porque le pareciera mal, sino porque era como si de pronto descubriera que esa persona pertenecía a una especie distinta, y le asombraba que pudieran vivir en el mismo planeta" (Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, pp. 52-53).

[32] *Ibid.*, p. 96.

[33] *Ibid.*, p. 59.

Es este personaje (que Herrera robustece con una benevolencia mayor que Makina y el Artista, aunque sin caer en la puerilidad) el que incorporará la alteridad en el entorno. No es que se exima de la preocupación de los demás por la materialidad corporal antes descrita —de hecho, considera incluso como un milagro poder acostarse con la Tres Veces Rubia, una mujer por mucho tiempo deseada—, pero sabe que posee un elemento adicional que actúa a su favor: la palabra conciliadora: "Con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, que no".[34] Es este *verbo*, esta *labia* prodigiosa, lo que destacará su presencia en la ciudad:

> Ayudaba al que se dejaba ayudar. Muchas veces la gente nomás estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea; y para eso es que servía ajustar el verbo. El verbo es ergonómico, decía, Sólo hay que saber calzarlo con cada persona […]. Ahí aprendió el Alfaqueque que lo suyo no era tanto ser bravo como entender qué clase de audacia pedía cada brete. Ser humilde y dejar que otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias.[35]

En un contexto donde la mayoría carga una pistola porque el diálogo está roto o se antoja como imposible, las palabras serán las armas más poderosas para que el Alfaqueque haga honor a su apodo, prefiriendo el diálogo a los exabruptos en una localidad necesitada. Más adelante puede leerse:

> Él no sobresalía en nada, más que en amansar maldiciones y salvar a la gente de los separos o de sus promesas. Justo porque no hacía bulto podían usarlo como un desarmador que luego vuelve a la caja de herramientas y no es necesario agradecerle nada. Su bronca la

[34] *Ibid.*, p. 21.
[35] *Ibid.*, pp. 49-50.

arreglamos aquí entre nos, el secreto ése lo guardamos aquí entre nos, la multa la rebajamos aquí entre nos, la coartada la inventamos aquí entre nos; la transa es providencia.[36]

Esa analogía con un *desarmador*, que ajusta o desajusta los tornillos necesarios de una construcción, resulta más que explícita, no solamente para esta historia en particular, sino para la discusión global de la visión de Dios en su obra, planteada desde *Trabajos del reino*. Si en la primera novela el deísmo resultaba patente, en ésta, y siguiendo la reflexión newtoniana, "Dios tiene necesidad de poner a punto de vez en cuando su reloj"[37] usando para ello a este personaje como "desarmador". De ahí que pueda entenderse toda esta aura de Cristo redentor con que Herrera envuelve al Alfaqueque, al punto de hablar, en un momento, de *milagros*. Si esta novela es capaz de señalar eventos que, normalmente, se atribuyen a la gracia divina —y que, por provenir de una inteligencia supramundana no se ajustan a las lógicas causales y temporales del mundo físico—, entonces tenemos, en la narrativa de Herrera, un giro *leibniziano*. Bien vale reiterar el principio del propio Gottfried Leibniz antes planteado: "Cuando Dios hace milagros, no los hace por mantener las necesidades de la naturaleza, sino las de la gracia".[38]

Aparentemente, la divinidad ha decidido manifestarse en su creación a través de este personaje, en un escenario donde el retorno primitivo a la preocupación, resolución —y *transmigración*— de los cuerpos es la ley. De ahí que pueda entenderse el toque sobrenatural en los eventos cuando ocurren:

Necesito comprar condones, se acordó en voz alta el Alfaqueque.
Vicky lo miró con sorna:
¿Qué, tienes muy rasposas las manos?
No, a veces suceden milagros.

[36] *Ibid.,* p. 99.
[37] G. Leibniz y S. Clarke, *La polémica Leibniz-Clarke,* p. 51.
[38] *Ibid.*, p. 51.

> Vicky lo miró con cara de No mames, ahora resulta que hablas de milagros. Vicky no podía entender. Vicky era hermosa y cabrona y estaba acostumbrada a cruzar una habitación con paso firme, jalar de los huevos a quien se le antojara y arrojar a su cama sin que le sorbiera el seso. Nunca había tenido que esforzarse para tener con quién coger, y eso a él le daba un poco de lástima, así como le daban lástima los que no saben lo que se siente al ver una gran ciudad por primera vez porque han crecido en ella, o el que no recuerda lo que es sentirse guapo por primera vez, o por primera vez besar a alguien a quien parecería imposible besar; no sabe de milagros.[39]

La lástima por la autosuficiencia de Vicky y el asumir los asuntos cotidianos que logran hacerlo trascender de un hábitat cuasi animalesco, donde los habitantes están preocupados por la satisfacción sexual, la amenaza de otros más fuertes y la supervivencia, le hacen pensar en algunos momentos que es posible corregir dicha estructura social no sólo con sus atributos y habilidades, sino con la confianza en esa gracia divina que provoca los milagros.

Hasta que, hacia el final, en los momentos previos al intercambio de los cadáveres, a el Alfaqueque se le abre una varilla de este abanico que no precisaba:

> Lo normal sería que fueran los muertos los que se echan a perder, dijo la Ingobernable.
>
> La frase hizo que el Alfaqueque se sintiera con ganas de ir a olvidarse de todo y que todos se olvidaran de él, meterse debajo de una piedra o encima de un mueble. Quién sabe por qué nos dejaron aquí en prenda, pensó, Será que otro Alfaqueque negocia nuestro rescate.[40]

Esa sensación de azoro, de creerse investido con el poder del creador cuando sólo se está en la posición de la creatura que espera que lo rediman —parecida a la que proyecta Borges en "Las

[39] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos,* pp. 80-81.
[40] *Ibid.*, p. 101.

ruinas circulares"— es el último eslabón que Yuri Herrera ha dispuesto en esta línea de discusión religiosa en un contexto posreligioso. Tras la sensación de desatención de la entidad divina, la ejecución, ya sólo como acto reflejo, de determinados peregrinajes y tradiciones atávicas y la evidencia de haber sido dejado "como prenda", sin saber con qué propósito y hasta cuándo, Herrera sólo parece confirmar lo que se planteaba en un inicio: aunque Dios, por voluntad propia u olvido de su pueblo, se haya removido del centro neurálgico de la cosmogonía que justificaba, ello no implica que también se esfume la estructura ético-política articulada bajo su nombre. "Es verdad que en virtud de la inercia se seguirá viviendo por algún tiempo del rescoldo de la 'herencia de Dios'", señala José María González Ruiz, en alusión al polémico libro de Bernard Henri-Lévi, "su 'testamento' quizá seguirá siendo, aunque parcialmente, válido para una generación. Pero vendrá un día en que se agote la cuenta corriente, y entonces el hombre descubra su absoluta desnudez, para cubrirla no tendrá a mano ni siquiera una miserable hoja de parra".[41] Examinando con profundidad estas novelas, y siendo pesimistas en términos teológicos pero optimistas en términos literarios, quizá sea ésa la trama del siguiente libro de Yuri Herrera.

[41] J. M. González Ruiz, *Del cubo de la basura. En busca de los valores perdidos*, *op. cit*., p. 128.

No por taparse los ojos las cosas desaparecen: la obra cuentística de Yuri Herrera

Ivonne Sánchez Becerril
Universidad Nacional Autónoma de México

La cita del cuento "El mirador de los muertos" que da nombre al presente ensayo podría emplearse para aludir tanto aquello que la narrativa herreriana nos impele a ver y reflexionar sobre nuestros contextos, como al silencio crítico al que han estado sumidos los relatos del escritor hidalguense. Como puede constataste en la bibliografía crítica de este volumen, sus novelas ya han sido el centro de diversos artículos y tesis académicas, asimismo su obra para niños se ha estudiado de manera ocasional en un par de textos; sus cuentos, en cambio, han permanecido inexplorados.

Este vacío crítico, me parece, se debe en gran parte a la dispersión de los relatos. Hasta la publicación en 2016 del libro *Talud*, la obra cuentística de Herrera sólo podía rastrearse en revistas o antologías de diversos países y de distintos medios. Lo anterior dificultaba tanto su lectura de conjunto como su estudio; por un lado, algunos cuentos han sido publicados más de una vez, y otros tantos aparecen en ediciones bilingües. Por otro, diversos textos no aparecen listados como relatos, por lo que es fácil pasarlos por alto, y si a esto sumamos que el mismo Yuri Herrera no siempre incluye todas sus narraciones breves en páginas oficiales,[1] es difícil elaborar un listado completo, así como establecer los años originales de publicación. Si bien *Talud* reúne sólo 12 cuentos de la poco más de una veintena localizables, permite tener una visión general del conjunto de su obra cuentística, por lo que habrá que esperar los ensayos críticos que resulten de la circulación del libro.[2]

[1] Véase, por ejemplo, las publicaciones que listan en la página oficial de su actual trabajo. <https://stonecenter.tulane.edu/articles/detail/918/Yuri-Herrera-Gutirrez>.

[2] Pueden encontrarse ya un par de reseñas breves de *Talud*. De entre éstas

Otro de los motivos que ha sido un factor importante de este silencio académico, y crítico en general, es la disparidad estilística y la divergencia genérica de los relatos. Esto es, por un lado, si las tres novelas del hidalguense pueden leerse como un *continuum* en estilo, desarrollo de personajes y abordaje de problemáticas,[3] los cuentos igual exploran libremente los terrenos de la ciencia ficción, la literatura fantástica y/o la reescritura, asimismo regresan a las ficciones políticas que nos son tan familiares. Por otro lado, la especificidad del trabajo con el lenguaje y la densidad de los temas en los cuentos pierden fuerza si se les compara con las novelas. Lo anterior no quiere decir que no encontremos en los relatos rastros del estilo verbal y la configuración narrativa que caracteriza a Herrera, sino que es menos evidente.

En el presente trabajo me ocuparé de revisar y analizar 22 relatos[4] de Yuri Herrera con el objetivo de ofrecer un primer acercamiento que nos permita dilucidar sus principales tendencias y rasgos. Para ello, contemplaré los doce relatos incluidos en *Talud* —"Aztlán d. c." (2010),[5] "El origen de las especies" (2014), "El hilo de tu voz" (2013), "Las llaves secretas del Corazón" (2004), "Por el poder investido en mí" (2012), "Los otros" (2016), "Augurios" (*ca.* 2008*), "El lúser" (2016), "Los andamios paralelos" (2007),

---

destaca: Judith Castañeda Suarí, "Hilos atemporales", en *Crítica*, núm. 174, pp-190-193.

[3] Motivo por el cual el mismo Herrera se ha referido ocasionalmente a sus novelas como una trilogía; de hecho, al ser traducidas al alemán como tal, la triología se hizo merecedora del premio Anna-Seghers de 2016.

[4] Cabe mencionar que intentaré facilitar a los lectores, en la manera de lo posible, las diversas publicaciones de cada texto, sin que esto indique que éstas sean las únicas, pues no es objetivo del presente trabajo hacer una bibliografía crítica; más bien, señalo las diferentes ediciones de los textos para poner en evidencia las dificultades ya mencionadas.

[5] Consigno entre paréntesis la primera publicación del libro recuperada; marco la fecha con asterisco cuando la fecha es de escritura, según información proporcionada por el propio Herrera.

"Poemas de las formas intermoleculares" (2015*), "Alegoría de la Biblioteca" (1987-8*) y "La fiesta del Sábado" (2012)—, así como aquellos desperdigados en antologías y revistas impresas o electrónicas: "The law is the Law" (2009), "Ficha técnica" (2014), "Los últimos" (2015), "Los mejores años de su muerte" (2015), "El mirador de muertos" (2016),[6] "Coriolano" (2016), "Conejillos" (2016), "Los objetos" (2017), "La decadencia de la familia Wilde" (2017) y "Casa tomada" (2017).[7]

Para ello, me parece pertinente tanto identificar las organizaciones naturales entre los relatos a partir de los elementos que los distinguen, como escudriñar las constantes que los vinculan entre sí y con las novelas. Así pues, ofreceré primero una especie de *coordenadas de lectura* de los cuentos, que deberán entenderse como rutas de acceso elementales siguiendo su vinculación con determinados géneros literarios; después, analizaré algunas *constantes*, principalmente algunas preocupaciones, temas y estrategias literarias que atraviesan las narraciones. Finalmente, me detendré en la revisión de algunos ejercicios de reescritura identificados en los cuentos "Andamios paralelos", "Poema de las formas intermoleculares", "La decadencia de la familia Wilde", "Casa tomada" y "Coriolano".

I

En su reseña de *Talud*, "Hilos temporales", Judith Castañeda Suarí destaca su unidad como volumen, misma que atribuye a "la brevedad común a los doce cuentos", "el tema de fantástico y la pérdida o carencia de identidad en algunos personajes",[8] así como la recu-

[6] Este cuento a veces es referido por Herrera como "El Obituaria".

[7] Excluyo "Flash fiction", "Viuda" y "Apendix 15, Number 2, The Agent Probii Exploration", puesto que me ha sido imposible consultar los textos; así como "La alcurnia extraviada", pues es más una crónica de carácter periodístico que un cuento.

[8] J. Castañeda Suarí, "Hilos atemporales", en *op.cit.*, p. 191.

rrencia de un lenguaje coloquial —"pero al mismo tiempo lleno de imágenes"— y un "humor cruel", cuya ironía precipita a los relatos a finales inesperados y provoca en el lector una "sonrisa chueca".[9] Muchas de estas observaciones se sostienen para el resto de los relatos del escritor hidalguense, sin embargo, me permito reformularlas y sistematizarlas de manera distinta para profundizar en el análisis de conjunto. Emplearé como *coordenadas* de lectura los ejes dominantes que muestran los textos, a mi entender: el fantástico, la ciencia ficción, los relatos de formación (subjetividades) y ficciones políticas. En el primer rubro se encuentran "Alegoría de la biblioteca", "Andamios paralelos", "Los objetos" y "Casa tomada"; en el segundo, "Ficha técnica", "Poema de las formas moleculares", "Los últimos" y "El mirador de muertos"; mientras que en el tercero: "Los mejores años de su muerte", "La decadencia de la familia Wilde", "Los otros", "El hilo de tu voz", "Por el poder investido en mí" y "La fiesta de sábado"; el resto —ocho relatos— conforman lo que he denominado ficciones políticas.

Las dos primeras *coordenadas* apelan a una serie de convenciones genéricas, mientras que las subsecuentes, a problematizaciones que mueven los relatos; en algunas narraciones convergen la necesidad de una lectura de género y un núcleo de problematización; en estos casos he dado preferencia a la dominante genérica. No obstante, cabe destacar que las distinciones que planteo, persisten un carácter de unidad a través de la narrativa de Herrera; éste radica en que siempre puede leerse como un ejercicio reflexivo, casi ensayístico a veces, de la imaginación sobre la realidad. Un esfuerzo por recuperar y explorar el poder de la ficción en un contexto en que estamos saturados de predicciones, estimaciones, cálculos, pronósticos, a macro y microescala, que paralizan, embotan y deprimen. Como Herrera señala en el breve ensayo "El músculo del futuro":

[9] *Ibid.*, p. 193.

> […] no tenemos cómo verificar tantas proyecciones, y entonces dejamos que sean otros los que construyan la realidad que viene, los que definen el futuro. Nos convertimos en clientes de lo que deliran unos desconocidos, pero no necesariamente porque tengan —como nadie nunca lo ha tenido en la historia de la humanidad— el secreto sobre el porvenir, sino porque hemos permitido que otros detenten el monopolio de la imaginación […]. El futuro no es un mero accidente, ni una suma de imperativos. Uno lo traza a partir de ciertas condiciones y negocia con ellas para acercarse al ideal. Pero antes de dar el primer paso, antes de hacer el primer movimiento muscular que millones de momentos infinitesimales después se convertirá en el primer paso, imaginamos. Imaginamos aun cuando no nos lo hayamos propuesto, pero es mejor si nos lo proponemos, porque entonces tenemos más claridad sobre lo que hay que hacer. Imaginar es romper con un cierto orden, el de las cosas ajenas, y concebir un orden propio; imaginar es conciliar el mundo con nuestros deseos y con nuestros miedos; imaginar es la íntima declaración de soberanía que todos podemos hacer sobre el universo. Eso que llamamos realidad no es un objeto imperturbable, sino la materia que moldeamos con la imaginación. Cada lugar en el mundo está esperando que le demos, una y otra vez, nuevos nombres, como corresponde a nuevos seres humanos. [10]

Las coordenadas de lectura que planteo aquí siguen el espectro del ejercicio de la imaginación y su relación con aquello que llamamos realidad; la constante más importante de los relatos —y que abordaré más adelante—, sin importar su ubicación en dicho espectro, es este carácter subversivo de la ficción.[11] Así pues, tanto

[10] Y. Herrera, "El músculo del futuro", en *El perro*, año 4, núm. 24, agosto-septiembre, 2011, pp. 3-4.

[11] "Tener la capacidad de imaginar puede ser una de las actitudes más subversivas en un momento dado", dice Herrera. En "Yuri Herrera: 'La imaginación es una de las actitudes más subversivas'", DM [en línea], Actualidad, Año dual México-Alemania, 23 de noviembre, 2016 <http://www.dw.com/es/yuri-herrera-la-imaginaci%C3%B3n-es-una-de-las-actitudes-m%C3%A1s-subversivas/a-36497654>. [Consulta: 20 de enero de 2017].

el registro fantástico como el ciencia ficcional constituirían el polo de más libertad imaginativa; mientras que las ficciones de formación de subjetividades y las políticas operan desde las convenciones de realismo (en algunas ocasiones, rarificándolas al grado de bordear el absurdo). Por ello, en este apartado revisaré a detalle sólo los relatos que se adscriben al registro fantástico y de ciencia ficción, y delinearé lo que constituyen, en la lógica de este trabajo, las ficciones de formación de subjetividades y las políticas; sin embargo, éstas se revisarán en el siguiente apartado utilizándolas para ejemplificar las constantes.

Si bien no es de interés del presente trabajo discurrir sobre definiciones o descripciones del fantástico o de la ciencia ficción, sí me parece pertinente acotar que vinculo los relatos de Herrera con uno u otro en tanto que presentan una serie de semejanzas con el gran número de textos, que histórica y teóricamente crean la red de similitudes en las que consiste un género.[12] En el caso de lo fantástico recurro al trabajo de Ana María Barrenechea, para quien, dicho tipo de discurso, categoría o concepto es "la existencia implícita o explícita de los hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrastes; y además la problematización de ese contraste".[13] El trabajo de Barrenechea dialoga y debate con el libro de Tzvetan Todorov —*Introducción a la literatura fantástica*— para poder pensar el fenómeno literario latinoamericano. Siguiendo el trabajo de la investigadora, dice José Miguel Sardiñas, hay dos mundos que se denominan "normal y a-normal como categorías más generales; la vacilación puede existir, pero no es un rasgo relevante. En cambio, sí lo es la problematización, la cual, a diferencia de la vacilación

[12] Parafraseo y traduzco la idea de género de John Rieder en *Colonialism and the emergence of Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2008, pp. 18-19.

[13] Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)", en *Revista Iberoamericana*, núm. 38, 1972, p. 392.

representada, puede existir *in praesentia* pero también *in absentia*, en la dimensión pragmática".[14]

En ese sentido, y para efectos de este ensayo, me gustaría destacar lo que Sardiñas y yo consideramos la más importante contribución de Barrenechea, esto es "la sustitución del rígido y con frecuencia inútil par tradicional natural/sobrenatural por el de normal/anormal, que flexibiliza notablemente las clases de sucesos en contacto con las ficciones fantásticas, y la instauración del conflicto entre los miembros de cada oposición como rasgos pertinentes, es decir, lo que ella considera su definición atemporal o teórica",[15] e incluso problematiza el hecho de que, entre más entrado el siglo xx (y yo diría el xxi), es necesario "preguntarse dentro de qué pautas culturales se eligen los hechos que representan los campos de lo normal y lo anormal".[16]

"Alegoría de la Biblioteca" y "Los andamios paralelos" tienen una fuerte influencia borgesiana; si bien es más difícil emparentar el primero con un cuento que con una obsesión del escritor argentino; en el segundo es fácil, el modelo es "El aleph". Sin embargo, ambos hacen gala de recursos disímiles. Escrito, según el mismo Herrera comenta, entre los 17 y 18 años, "Alegoría…" juega desde el inicio con la irrupción de lo anormal para iniciar el cuento: "El tomo tercero de la enciclopedia se desplazó torpemente […]. Hipó del susto (él, al contrario de su hermana, nunca había visto a los libros moverse a voluntad)",[17] sin embargo, eran dos moscas

[14] José Miguel Sardiñas, "El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2004)", en José Miguel Sardiñas, ed., *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Casa de las Américas, 2007, p. 16.

[15] *Ibid.*, p. 17.

[16] Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en Keith McDuffie y Alfredo Roggiano, eds., *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1981, pp. 12-13.

[17] Y. Herrera, *Talud*. México, Literal, 2016, p. 57.

copulando quienes en el éxtasis tiraron por tierra el tomo de la enciclopedia, abierto en las páginas 4328-9, para que Pablo descubriera en el cuarto párrafo del relato al *prócer* de botas negras, uniforme azul oscuro con galeones y medallas que caminaba entre los renglones cuidadosa y visiblemente preocupado en busca de su caballo.

Herrera no dota de nombre al prócer, no sólo porque intercambia apelativos —"insigne patriota", "Ser ejemplar", "hombrecillo Gran Hombre" o "presunto héroe"—, también ofrece pistas falsas para su identificación: el capitán Tutranquilo, la batalla de la Loma, la "vida en cinco renglones de un tal Gesser, Gessler o Gessner" en la página contraria a la que aparece el prócer. Lo interesante es la posibilidad de equívoco que presentan estos vagos referentes, con referencia a los nombres de la página 4329 podrían ser Friedrich Leopold Graf von Gessler —uno de los generales prusianos de caballería más famosos de Federico El Grande— o Albercht Gessler, personaje conectado con la leyenda de Guillermo Tell.[18] La batalla de la Loma podría ser, sólo en México, la batalla de la Loma de Santa María en Michoacán durante la guerra de Independencia; la batalla de la Loma de las Ánimas en Guanajuato o las de Loma Alta en Zacatecas, ambas en la guerra de Reforma; o bien, la batalla de la Loma en Michoacán durante la intervención francesa. Estos elementos intensifican el juego de identificación entre el prócer (sin nombre) y Pablo, pero también con el lector.

Así, el cuento problematiza el paso del hombre a la Historia y su consecuente deshumanización. Por un lado, el prócer se pregunta por el destino de su amigo, "¿[…] es posible que alguien como Tutranquilo no haya sido lo suficientemente grande para

[18] Podríamos elucubrar que el prócer puede ser Hermenegildo Galeana, quien participó en esta batalla, tanto por la referencia de la batalla como porque es el único de los implicados en las múltiples batallas homónimas cuyo apellido podría estar en la página 4328.

estar aquí?";[19] por otro, él, agobiado y ansioso por la búsqueda de su caballo desea mitigar su desasosiego con un cigarro, mas la voz narrativa pone en relieve que "El general había olvidado que los próceres pasan a la historia sin sus vicios".[20] El cuento gira alrededor de la desesperación que la vida histórica (incoherente, incompleta, etcétera) impone al prócer de papel al grado de intentar un suicidio, saltar del tomo tercero de la enciclopedia; no obstante, y quizá determinado también por el mismo, decide regresar a su tropa. El plano que se contrapone al prócer está encarnado en Pablo y radica no sólo en la a-normalidad de que un personaje de Enciclopedia pueda interpelarlo, sino también de su desconocimiento e indiferencia histórica a la que se vuelve al final del relato.

En "Los andamios paralelos" Herrera reescribe el encuentro con un *aleph*, esta vez no en uno de los escalones al sótano de la casa de Carlos Argentino Danieri, sino en el espejo de la pulquería "El Reloj de Arena". Este otro *aleph* no muestra todos los puntos del universo, sino el laberinto de bifurcaciones del tiempo. No ahondaré en este relato, pues me planteo trabajarlo en la tercera parte de este ensayo. No obstante, cabe señalar que este mecanismo de reescritura y variante puede observarse también en "Casa tomada". Si en el relato homónimo de Julio Cortázar, Irene y su hermano son expulsados de la casa porque ésta es paulatinamente ocupada, en el cuento de Yuri Herrera es la casa quien toma a sus inquilinos. Si la casa de Irene y su hermano representa su legado familiar, su estirpe, y su fin (pues ninguno de los dos tienen descendencia),[21] para la pareja de &ººº y @ººº, y sus hijos (*~ #~), implica el inicio de un patrimonio.

[19] Y. Herrera *Talud*, p. 60.

[20] *Ibid*., p. 59.

[21] "Entramos a los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria para la clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa" (Julio Cortázar, "Casa tomada", en *Bestiario*. Madrid, Punto de lectura, p. 12).

La "Casa tomada"[22] de Herrera tiene la capacidad de aprender, de conocer a sus inquilinos, y actuar en consecuencia. Al inicio, para protegerlos del exterior: "Cuando el sol pegaba muy fuerte los vidrios se oscurecían y la temperatura se templaba"; de incomodidades "Absorbía los malos olores, secaba los charcos, modulaba la luz para favorecer a quien se mirara al espejo", y de agresiones: un robo o una disputa entre

hermanos. El relato es fantástico en tanto que nunca se evidencia o se enuncia que estos atributos de la casa sean resultado de la intervención de la tecnología, como tampoco se dice qué o quiénes toman la casa del relato de Cortázar. Más bien, la casa es una especie de ente con el que la familia constantemente tiene que congraciarse, ya sea para "no ser inoportunos" o "controlar [sus] reacciones". La familia habita la casa, pero es ésta quien determina cómo hay que comportarse.

La familia va modificando paulatinamente su conducta para complacer a la casa; en un esfuerzo por recuperar ciertas libertades y al menos un grado de dominio, la familia busca estrategias para estar siempre de buen humor, "ahora dedicaba [...] buena parte de su día a tratar de pensar cómo hacer para controlar las reacciones de la casa". Sin embargo, aunque al final parecen "contentos de que habían encontrado la manera de entrar y salir sin problema. Miraban las paredes, el techo, los muebles, y luego, se miraban entre sí con orgullo", algo sucede en la casa que decide encerrarlos y no dejarlos salir: "movió la perilla de la puerta pero no giró. @°°° lo intentó también, hasta #~ y *~ lo intentaron, pero nada. Fueron a la puerta trasera y tampoco la pudieron abrir, ni las ventanas". Han quedado encerrados. Sólo Roanoke, el perro de la familia, queda afuera, despreocupado, "no podía escuchar los gritos de desesperación de &°°° y @°°° y #~ y *~ cuando arrojaban los muebles contra los cristales".

[22] Y. Herrera, "Casa Tomada", en *Wordswithoutborders* <https://www.wordswithoutborders.org/article/original/november-2017-new-us-writing-house-taken-over-yuri-herrera-lisa-dillman>. [Consulta: 10 de enero, 2017].

En el último de los cuentos fantásticos, "Los objetos",[23] se da cuenta de la particular vida de un edificio en el que sus empleados al salir se transforman en diversos animales según una extraña escala de méritos. La narradora del relato se convierte en rata y su amigo Rafa en piojo, mientras que los empleados del piso de arriba en perros o gatos; entre más arriba en el edificio, más arriba en la cadena alimenticia, suponen Rafa y la narradora. Al salir, la conciencia de los personajes está en un estado intermedio entre lo animal y lo humano: si bien la narradora dice que "Al cruzar el vestíbulo una rata es una rata" se hace énfasis en que también "le qued[a] juicio de persona". Herrera narra el transcurrir de una noche fuera del edificio para asentar el carácter rutinario de la vida diurna en el interior de éste, y para introducir el evento que altera el devenir, el conocimiento de la narradora: Rafa se proponer subir y averiguar en qué se convierten los de los pisos de arriba. Al día siguiente desaparece.

Buscar a Rafa devela, ante la narradora y los lectores, los verdaderos alcances de las transformaciones, por ejemplo, cuando la narradora interpela a los del piso inmediatamente superior ("Se les pide que hablen y no hablan, como si pudieran hacerlo siempre") o cuando observa sus reacciones, "Sonreía. Sonreía con una sonrisa sin afecto. Quizá como el animal que era afuera". Lo anterior, aunado a una temprana declaración de la narradora de que "Cuando eres un ser infecto el mundo deja de ser infecto", invita a una reflexión sobre la verdadera naturaleza y condición de los personajes. Esta inquisición se transforma cuando la narradora encuentra a Rafa en el último piso, ocupado de su nueva faena: "Empujar a los jefes", convertidos en objetos, "fuera del edificio".

Escritos en un marco temporal más concreto, entre 2015 y 2017, los cuentos de ciencia ficción de Herrera le permiten ensa-

[23] Y. Herrera, "Los objetos", en *Latin American Literature Today*. Magazine, Fiction, num. 2, abril, 2017 <www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/los-objetos-de-yuri-herrera>. [Consulta: diciembre de 2017].

yar otro espectro de comportamientos. Tres de los cuatro relatos de ciencia ficción tiene un tono postapocalíptico: "Ficha técnica" se narra desde el nuevo orden de la exnormalidad; en "Los últimos", Reu deja un planeta devastado por la basura en busca de algo más; y en "El mirador de muertos" un asesino intenta engañar al Obituaria para que éste le confeccione otra historia de vida; mientras que en "Poema de las forma moleculares" imagina el proceso de integración de otras formas de vida en nuestro planeta.

En "Ficha técnica"[24] recurre al discurso museográfico para describir los usos y el contexto de la pieza en exposición, un "Gorro traductor-apocalíptico" entre esquizofrénicos y gente "normal". Con este recurso de imaginar una posibilidad del futuro desde la retórica del pasado para plantear la inexplicable obsesión de reducción de la realidad y de las nociones de normalidad: "Es curioso que estas sociedades hayan tardado tanto en darse cuenta de lo absurdo que era reducir la realidad a tres dimensiones y que tratara de anular a los 'esquizofrénicos' por medio de químicos, o confinándolos donde no perturbaran la ilusión de 'normalidad'". La esquizofrenia se plantea como "otra forma de inteligencia: una inteligencia dividida", pues "se comprobó que las voces que escuchaban los 'esquizofrénicos' eran rastros de otros tiempos o reflejos de otros lugares: señales al vacío lanzadas en un país remoto[…], subproductos de situaciones traumáticas que eran percibidos por alguien más y en una forma que nada tenía que ver con lo que la había originado" (el llanto de alguien podría convertirse, por ejemplo, en un zumbido intermitente y enloquecedor para otro). Como resultado de este descubrimiento, irrumpe "una súbita anomia: todo aquello que estructuraba los propósitos de la gente debía ser reevaluado".

[24] Y. Herrera, "Ficha técnica", en *Buensalvaje*, núm. 9, enero-febrero 2014, p. 37 <https://buensalvaje.com/2014/01/23/ficha-tecnica/>. [Consulta: 10 de diciembre 2017].

Los esquizofrénicos son los únicos que vislumbran la futilidad de la búsqueda de sentido, a menos de que sea provisional, "en la manera anárquica en que el tiempo, el espacio y el deseo (la cuarta dimensión, ahora lo sabemos) constituyen nuestros cuerpos". El gorro traductor merece la especificación de "apocalíptico a partir de que alguien reparó en que fue su introducción lo que precipitó el advenimiento de la ex normalidad", permitió un nuevo orden después de la anomia. El relato cierra con un tono humorístico: la ficha finaliza con la revelación de que un recolector de chatarra bogotano es Dios, pues es el único capaz de transmitir mensajes a varios individuos y cuyos impulsos se transforman en hechos. "Dios [acota la ficha] responde preguntas y escucha reproches en la sala F de este recinto, los martes y jueves de 5 a 6 de la tarde".

Si "Ficha técnica" imagina la radical transformación del mundo a partir del descubrimiento de una nueva forma de entender al Otro, de comunicarse, "Los últimos"[25] es una reflexión sobre la soledad, la incomunicabilidad. El relato sigue a Reu en sus últimos pasos en la Tierra y su viaje al espacio en busca de algo más, pues "esto no podía ser el fin".[26] Rescatado por Pel de la deriva, Reu y Pel se dirigen a una estación que los transportará desmaterializados hasta un planeta gemelo a la Tierra. Constantemente Reu huye del contacto humano porque "conocía a los suyos: tenían voluntad de compartir, pero era una voluntad sin güesos. Ya llegaría el momento en que se empujaran unos a otros para escapar de un mordisco. Aunque le ofrecieran compañía, no dejaba de ser compañía de humanos, que es buena sólo a ratitos";[27] sin embargo, al conocer a Pel se permite abandonar su soledad por un momento y constatar "que eran de agua de otros olores, y que la carne seguía bata-

[25] Herrera, "Los últimos", en *Les Ateliers du* SAL, núm. 6, 2015, pp. 182-187 <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/08/16-lads06herrera-crc3a9a-tion.pdf>. [Consulta: 5 de enero de 2017].

[26] *Ibid.*, p. 185.

[27] *Ibid.*, p. 184.

llando en el universo"[28] y se tornase curioso por el uso del plural al planear el futuro. El único momento de verdadera coincidencia, encuentro, entre Reu y Pel sucede cuando se separan en las cabinas de la estación que lo transportará al planeta gemelo: Reu titubea si entrar a la cápsula y pregunta "¿Y si terminamos en esquinas opuestas del universo?", por vez primera le angustia su soledad. Sin embargo, Pel después de mirarlo "como si hubiera dicho algo absurdo" se despide de él diciendo que "Todo el tiempo estamos en esquinas opuestas del universo".[29] El momento es simple, conmovedor, trágico; Reu atisba la posibilidad de un encuentro verdadero con Pel sólo para que le sea recordada su imposibilidad.

"El mirador de muertos"[30] puede leerse en continuidad con esta reflexión sobre la atomización de la sociedad. La narración está focalizada en el Obituaria, un hombre que conocemos sólo a partir de su oficio —deducir y escribir relatos de vida de los muertos a partir de sus pertenencias—, y que se mueve en un mundo de invisibilidades. "La gente deambulaba sin ser vista, protegida por un amortiguador que bloqueaba sonidos, olores, y ponía los cuerpos a distancia", *protegida* por una especie de esfera —"salvoconducto"— que los envolvía y tornaba invisibles en los espacios públicos, y sólo podía quitarse "puertas adentro".[31] Los únicos que eran siempre visibles, aún en su amortiguador, eran los que desarrollaban un trabajo que "exigía visibilidad pública: repartidores, plomeros, pintores, etcétera. Se prendía un gafete y al ponérselo eran lo que debían ser y sólo lo que debían ser". El relato comparte el registro ciencia ficcional y el policial, pues el Obituaria descubre que la escena de muerte a la que es convocado constituye un delito, un robo de historia, él logra identificar y entregar al culpable. El delincuente, un "hombre blando", percibe un

[28] *Ibid.*, p. 186.

[29] *Ibid.*, p. 187.

[30] Y. Herrera, "El mirador de muertos", en *Sólo Cuento*, año IX, t. IX. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 123-130.

[31] *Ibid.*, p. 125.

moribundo deambulando en las calles e intenta hacerlo pasar por su cadáver para manipular el relato de vida que reconstruiría el Obituaria; el móvil del crimen, deducimos, es la falsificación de una narración que dé visibilidad a su vida, la saque del anonimato, pues ésta, a decir de lo que el mirador de muertos deduce de sus pertenencias, "es un listado, no una vida".[32] De alguna forma el hombre blando cumple su misión, al ser arrestado le prenden un gafete que lo identifica públicamente como propiedad del Estado; y al mismo tiempo, fracasa, el Obituaria lo deja sin narración.

"Poema de las formas intermoleculares" da cuenta de una expedición, bastante pusilánime, de búsqueda y rescate de un alien en nuestro planeta. El enviado es un burócrata que no logra hacerse de materia sólida, sino líquida, en este caso de una sopa, e interpela al narrador sobre el avistamiento de "un agente de inteligencia que vino a investigar si [el nuestro] es un planeta habitable"[33] y que nunca regresó. El aliensopa, fastidiado por la tarea impuesta y por el "jodido planeta" al que tuvo que ir a parar, deduce que "no se necesitan más de unos instantes para saber que nada [tenían ellos] qué hacer aquí. ¡Mierda! [...] Por eso [el agente de inteligencia] se quedó aquí o insistió en investigar y algo le pasó en este ambiente hostil".[34] En consecuencia, asienta en su informe que no hay pistas qué seguir y que es imposible la sobrevivencia de su especie en la Tierra; todo esto ante la presencia del narrador, imperturbable. Al irse el aliensopa, descubrimos que el narrador cohabita con la agente de inteligencia extraviada, quien se burla de las cortas miras de los burócratas y lo espera en la tina de baño. Aunque éste es uno de los cuentos menos logrados de Herrera, me parece interesante que su lectura pueda evocar un nexo con "Mi vida con la ola" de Octavio Paz; en ambos relatos el estado de la mujer es líquido y da cuenta, tanto de su alegre forma de abrazar al otro, como de su ejercicio de la libertad y su clara autodeterminación.

[32] *Ibíd.*, p.127.

[33] Y. Herrera, *Talud*, p. 54.

[34] *Idem.*

Paul Kinkaid propone que no podemos extraer un hilo único o unificador de todos los textos de ciencia ficción o identificar un origen común del género, y afirma que no es sólo uno; más bien un número indeterminado de rasgos —un escenario futuro, un aparato maravilloso, una sociedad ideal, una creatura extraterrestre…, cualquier cosa que busquemos cuando recurrimos a la ciencia ficción, ya sea de manera sutil o abierta— entretejidos en una serie de combinaciones interminable.[35] Por ello, John Rieder pone en relieve que "no es sólo una cuestión de propiedades de los objetos textuales referidos como 'ciencia ficción', sino también de los sujetos asentando la categoría, y por ende, de sus motivos, contextos y los efectos de sus, más o menos, conscientes proyectos y exitosas realizaciones en dichos sujetos".[36] En otras palabras, Rieder destaca que la ciencia ficción revela más que la imaginación de un destino, el punto de partida, quiénes somos, qué y por qué se busca algo en dicho ejercicio de la imaginación. En el caso de Yuri Herrera, tanto la ciencia ficción como el fantástico son rutas de exploración del estado de las cosas en su contexto; si, como ya se mencionó, estas vías le permiten extrañar de manera más libre sus inquisiciones, lo que he denominado ficciones de formación de subjetividades y ficciones políticas, trabajan con otras herramientas a partir de un registro más realista.

Englobo como ficciones de formación de subjetividades los textos que se centran en los conflictos internos de los sujetos para conciliarse con el mundo, ya sea su familia, como en "Los mejores años de su muerte" o "La decadencia de la familia Wilde", y por ello el énfasis en la formación de las subjetividades; su pareja, como en "Los otros" o "El hilo de tu voz"; o su comunidad, "La fiesta

[35] Traduzco y parafraseo a Paul Kinkaid, "On the origin of Genre" *apud.* John Rieder, "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History", en *Science Fiction Studies*, vol. 37, 2010, p. 192.

[36] John Rieder, "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History", en *Science Fiction Studies*, vol. 37, 2010, p. 192. La traducción es mía.

del sábado" y "Por el poder investido en mí". Los primeros dos relatos mencionados tienen como foco de atención a adolescentes que se debaten con, o aspiran a, la pertenencia familiar, sus pactos, sus lógicas; en el resto podemos encontrar un hilo conductor, la indagación sobre las masculinidades, ya sea la sexualidad, los celos irracionales, la iniciación sexual, la demostración de la hombría o la noción ultrajada y restituida del honor. Cabe mencionar que sólo "La decadencia..." tiene como centro de interés un sujeto femenino.

Como ficciones políticas entiendo aquellas narraciones que indagan sobre las dinámicas y el ejercicio del poder tanto a nivel de sujetos como de estructura. Entre las que exploran la relación de los sujetos con el orden de las cosas son: "Las llaves secretas del corazón", "The Law is the Law", "El origen de las especies", "El lúser" y "Conejillos"; mientras que las que se ocupan de la configuración y funcionamiento de la estructura son: "Aztlán D. C.", "Augurios" y "Coriolano". En las primeras, los relatos están focalizados en personajes sencillos, casi siempre situados en los estaños jerárquicos más bajos; en las segundas, los protagonistas tienen poder de decisión sobre los grupos que representan.

II

El propósito de ofrecer coordenadas de lectura de los relatos de Herrera era organizar los textos por sus semejanzas y divergencias entre ellos. La clasificación me parece pertinente en tanto que la cuentística herreriana no ha sido estudiada, por lo que busca abrir nuevos caminos de análisis y diálogo; también la identificación de constantes nos permitirá vincular los relatos entre sí, y con las novelas, además de registrar las preocupaciones que los atraviesan y dan coherencia. Como ya mencioné, para esto recurriré a ejemplos en su mayoría,[37] más no

[37] Esto obedece, sobre todo, a cuestiones de espacio y de estrategia de organización de los análisis para este trabajo.

exclusivamente, de las ficciones de formación de subjetividades y las ficciones políticas.

Una de las constantes que atraviesan su obra es la indagación sobre la subjetividad, ya sea sobre el proceso de formación o su confrontación con los otros para descubrir los propios límites. En "Los mejores años de su muerte", por ejemplo, el narrador se enfrenta a una transición que lo arroja doblemente a un no-estado; por un lado, es un no-muerto, un zombi; por otro, es un adolescente, esto es un no-niño pero también un no-adulto, en proceso de encontrar sus propios contornos. Aunque el narrador zombi inicia el relato con la afirmación de que "Nos hemos vuelto una familia más unida desde que somos zombis",[38] conforme avanza el texto nos damos cuenta de sus constantes luchas por no decepcionar a su padre por falta de ambición al no contribuir con alimento para la familia, es decir, no atacar a sus compañeros de escuela; por encajar en la escuela donde se siente "fuera de lugar, torpe, feo", y por deducir cómo conquistar a una chica pese a su condición de no-vivo. La preocupación final del narrador nos hace partícipes de su máxima angustia: "me pregunto qué voy a hacer si no envejezco, cómo haré para soportar una adolescencia que durará toda la eternidad, o si habrá un alma caritativa que me coma los sesos".[39]

En "Los otros", la confrontación del yo del narrador se detona a partir de que su novia empieza "a hacer memoria" y enumera a sus pasados amantes durante la espera de los resultados de unos exámenes clínicos para descartar, o no, enfermedades de transmisión sexual. Al principio el narrador intenta ser "generoso" y decirle que no hay nada de qué preocuparse, más al llegar a las iniciales del amante veintitrés, sintió que "de súbito, [le] había entrado una sensación de fragilidad que temía [le] derrumbara. Y esta imagen:

[38] Y. Herrera, "Los mejores años de su muerte" en *#SomoZombis. Antología de literatura hidalguense para jóvenes*. Enrique Olmos ant., Pachuca, Instituto Hidalguense de Cultura/Editorial Elementum, 2015, p.23.

[39] *Ibid.*, p. 26.

[su] cuerpo como una bomba, [sus] venas un conducto de algún líquido maldito, [él] todo una cosa de la que había que alejarse".[40] El cuento nos relata la revelación de su vulnerabilidad; primero aquella de la posibilidad de haber contraído una enfermedad venérea de su única pareja sexual; la otra, sobre la fragilidad de la vida al presenciar un asesinato en la plaza frente al consultorio en el que está Clara, su novia.

Otra adolescente, Hilda, en "La decadencia de la familia Wilde",[41] se rebela contra la visión de mundo de Eleazar, su padre, y el relato de familia que éste se ha creado para cimentarla, un abuelo extranjero de apellido Wilde. Hilda y Roberta, su madre, se deleitan un tanto en echar por tierra a espaldas de Eleazar su insigne genealogía. Roberta quizá porque ha sido escogida con el propósito de "mejorar la raza", aunque sea con una "güera de rancho"; Hilda quizá porque no sabe qué hacer "con una burbuja agria" que siente cuando oye a su padre discurrir sobre la nobleza de su linaje. Una investigación por internet devela a la adolescente tres posibilidades del abuelo Wilde: un carnicero desertor de la guerra en Inglaterra, un cuatrero de Alabama, o un pintor inglés, nacido en Belice, que fue expulsado de su país por la censura. Roberta e Hilda prefieren la versión del cuatrero, no sólo para poner en jaque los discursos de Eleazar, sino para dar cabida al reconocimiento de que "La riqueza de los Wilde comenzó cuando ya no había señor Wilde, y la hizo [la] abuela, trabajando como mula en una ferretería".[42] Hilda se da cuenta de que al igual que la imagen de su abuelo, la suya es elusiva, en internet encuentra veinte homónimas y se pregunta, "qué clase de unidad le ofrecía el mundo; si entre todas componían una Hilda ideal o varias Hildas ideales, admirablemente sagaces, temiblemente malvadas o adorablemente simpáticas".[43]

[40] Y. Herrera, *Talud*, p. 39.

[41] Y. Herrera, "La decadencia de la Familia Wilde", en Rogelio Guedea, comp., *Los pelos en la mano*. México, Lectorum, 2017, pp. 95-104.

[42] *Ibid*., p. 102.

[43] *Ibid*., p. 103.

En "Las llaves secretas del Corazón", en cambio, Pedro, un luchador rudo de peso ligero que se hace llamar El Corazón, decide un día extender su personaje histriónico del ring a la vida cotidiana como una especie de vengador. Este cuento nos sirve de transición para la siguiente constante, la interiorización de los poderes de facto, del miedo. Su reparo en que las llaves del ring podrían ser aplicadas para causas fuera de él, primero emana del encabronamiento, de "una rabia incandescente, porque entendió que […] lo había[n] ofendido, aunque no supiera[n] de su existencia; aunque nunca lo hubiese mirado, acababa de insultarlo, a él, a su familia, a sus amigos, a todos los suyos".[44] La reacción y posterior decisión de Corazón emerge de la impotencia que le genera la impunidad y el abuso de poder cotidiano, normalizado. Así, aplica sus llaves a un policía que extorsiona sexualmente a una mujer; al ingeniero de la obra en la que trabaja y que roba dinero a sus peones; a la prestamista Soco —"esa vieja inmundicia", según se describe, con cierto guiño a *Crimen y castigo*—; a los juniors que malean en la colonia y al tipo que le quitó el taller a su suegro… La confrontación con el estado de las cosas y el impacto de sus acciones le transforma, lo revitalizan, lo empoderan; sin embargo, es el padre de Marina, su novia, quien lo entrega a la policía con tal de seguir fornicando con su hija. Su punto ciego, aquella ofensa que no se atrevía a ver, a imaginar, constituiría su fin, incluso si logra "aplicar una última desnucadora antes de que entraran a quitarle la máscara".[45] El relato explora las posibilidades liberadoras del ejercicio pleno de la voluntad y de la búsqueda de justicia en los sujetos, mientras, al mismo tiempo, pone de manifiesto las fuerzas que constantemente lo constriñen, norman, supeditan y reducen.

[44] Y. Herrera, *Talud*, p. 28.

[45] *Ibid.*, p. 30.

En "The Law is the Law"[46] se evidencia la interiorización de las normas legales y cómo éstas operan de maneras distintas con referencia al marco legal y factual al que pertencen. Situado en Ciudad Juárez, el relato permite que tanto el narrador como Antonio actúen selectiva y oportunamente ante las circunstancias: han retirado la placa (americana) del auto de Antonio, lo cual implicaría una serie de contratiempos e interrogatorios para regresar a Estados Unidos. El estado de alteración de Antonio es tal que lloriquea "n[i] siquiera v[a] a poder manejar allá, porque [lo] van a parar" considerándolo sospechoso. Algo similar sucede a los protagonistas de "Conejillos",[47] quienes saben que son parte de una especie de experimento social en el que tienen que "controlar", espiar, registrar los actos de otro. El narrador sospecha que Aroldo lo controla cuando al levantarse al baño éste hace notas; la sospecha se difumina con una aclaración no solicitada. La desazón de la sospecha del narrador queda sustituida por la tranquilidad que le brinda saber su relación de poder sobre Aroldo, pues él es el encargado de espiar a su amigo.

La interiorización y normalización del estado de las cosas en los cuentos de Herrera puede rastrearse tanto en los usos y costumbres, como en el ejercicio del poder en altos mandos. Si en "Por el poder investido en mí" Romero, para ratificar su hombría, se "convierte" en "educador" de la "niña de pezones apenas brotantes" de la mesa de junto, pues "El vestido en que la habían enfundado sus padres proclamaba ¡Se Vende!";[48] en "La fiesta del sábado" se anuncia la celebración de una boda entre un violador y su víctima para reinstaurar el honor de la familia. De tal forma que se hace evidente, lo que Žižek denomina, una violencia sistémica

[46] Y. Herrera, "The Law is the Law", en *El malpensante*, núm 101, septiembre 2009 <http://www.elmalpensante.com/articulo/1350/the_law_is_the_law_is_the_law>. [Consulta: 5 de septiembre, 2017].

[47] Y. Herrera, "Conejillos", en *Eñe*, núm. 44: ¿Quieres hacer el favor de hablarme, por favor?, pp. 71-75.

[48] Y. Herrera, *Talud*, p. 32.

que perpetúa el estado de las cosas. En "Aztlán D. C." la premisa nos es incluso familiar, las cosas cambian para permanecer igual: la desazón del presidente de Estados Unidos por entregar el poder al presidente electo, mexicano, se difumina para los lectores cuando este último entra al salón oval hablando en francés. El presidente electo llega al poder tras una serie de hechos que emancipan la conciencia de los emigrados al país del norte, pero que al mismo tiempo los somete y, en última instancia, los anula; el poder es el mismo, quienes lo ejercen se trastocan, la identidad nacional es una promesa de campaña.

"Augurios" es el único texto en el que Herrera admite su referente histórico, "Felipe El Pequeño". El relato se desarrolla en el contexto de la reforma energética, particularmente sobre la posibilidad de inversión extranjera para la extracción del petróleo. El ocupante de "la sillita" se dispone a dar una lección a su coordinador de asesores para que piense por sí mismo y termina en el centro de su propia lección. El cuento evidencia la ilusión de la autonomía y autodeterminación de un presidente para tomar decisiones sobre la nación, pues el destino de ésta se pone a disposición del mejor postor y de quien llene los bolsillos de sus dirigentes. La lección que da a su coordinador de asesores estriba sobre la condición de ventaja, qué presa escoger; sin embargo, el cuento revela que es el presidente quien se torna en la presa, pues se ha puesto en la posición más vulnerable. La frase final del presidente denota tanto frustración como desinterés por las consecuencias del juego: "Carajo, suspiró, qué difícil es la política".

Otra constante sería la problematización de la atomización de la sociedad, que resulta en sujetos aislados, disociados de su entorno o incapaces de relacionarse asertivamente con él. En "El hilo de tu voz", César, el "Chícharo",[49] pierde su trabajo en la pizzería como

[49] Cabe destacar que es interesante la selección del apodo de César, pues se conoce como Chícharo también al auricular por el que se comunican agentes de inteligencia, se da instrucciones a la gente en medios, etcétera.

telefonista debido a un equívoco en una orden del día anterior. El desempleo lo lleva a emborracharse junto con Vega, el repartidor que corren con él. Si bien, su situación y el alcohol los hermana, se pone en relieve la soledad y el vacío del narrador cuando éste marca "el único número donde había alguien dispuesto a escuchar mi voz":[50] Información. Empieza a llamar obsesivamente, lo que le permite la ilusión de sentir "que tenía un lugar en el mundo". Este estado de desesperación, de soledad y de abandono hace que César imagine una relación con la voz del otro lado del teléfono, otro yo que le otorgue sitio y propósito en el mundo. La amenaza de perder ese último asidero lo trastorna al percatarse que, como él, cualquiera puede llamar a información. El Chícharo se vuelve loco de celos y destruye tantos teléfonos públicos como le es posible para, después, intentar tomar acción sobre los teléfonos de casa. Desde el encierro, César se sigue aferrado al hilo de voz que le da sentido: "he dicho que no sé tu nombre pero conozco tu cuerpo y tu voz y tu cara no tan bella como dulce, les he dado tu teléfono para que te localicen, y ahora me siento un tipo feliz, porque encima de todas las cosas, sé que en cualquier momento llegarás".[51]

En "El origen de las especies" una nueva identidad es asignada a un informante de la policía; pero más que identidad, le es asignada una ausencia. El agente Félix, único con nombre en el relato, lo conduce a su nueva residencia y a su nuevo trabajo, un edificio decrépito y la botarga de un oso. "Lo más notable [dice el narrador] al empezar a caminar dentro de la botarga no fue que se sintiera ridículo, sino que se sintió en verdad seguro, de una manera que lo entristecía mucho".[52] Encubrir su identidad implica desaparecer, ser borrado, ser invisible. El informante es dirigido a su lugar de trabajo en una *van* con otras cinco personas en botarga —el narrador, hábilmente dice con otros "cinco animales sentados"— que

[50] *Ibid.*, p. 22.
[51] *Ibid.*, p. 27.
[52] *Ibib.*, p. 16.

no intercambian palabra, silenciados tanto por instrucción como por el miedo, y la incertidumbre. Tras su primer día, y de regreso en la *van*, el informante vuelto Oso se pelea con su nueva piel hasta que un Panda le dice "Si no te lo quitas para dormir, al segundo día cuesta menos trabajo acostumbrarse"; el mensaje es doblemente aterrador, la pérdida total del que está dentro de la botarga y la interiorización de la orden de no hablar, pues el consejo lo llena de desazón. Van todos los animales, ensimismados, paralizados por el miedo, en manada, pero desvinculados. La inquisición por la atomización social y el aislamiento puede encontrarse también en "El mirador de los muertos", pues la función de los amortiguadores es tanto aislar como invisibilizar a los sujetos, o en "Los mejores años de su muerte", porque se tematizan las segregaciones sociales por diversas razones.

Finalmente, la preocupación por la palabra también aparece en los relatos de Herrera. Ya sea en inquisiciones sobre su materialidad, como en "Alegoría de la biblioteca" o en "El hilo de tu voz"; su peso y fuerza, como en "The Law is the Law", "Ficha técnica" e implícitamente en "Por el poder investido en mí"; su carácter de contraseña, como en "El lúser" y en "Conejillos"; o sobre la importancia del relato, como en "Las llaves secretas del Corazón", "La decadencia de la Familia Wilde", "El mirador de muertos" o en "Coriolano". Para ello, como he intentado ir señalando lo largo de este trabajo, Herrera potencia la exposición del lenguaje, de la palabra, como un arma de doble filo, de diversa intención y significado múltiple. Me detengo en la importancia de la narración que emerge de los relatos. Pedro —de "La llaves secretas del Corazón"— repara que "sus llaves no sólo servían para representar historias sobre el ring, sino para determinarlas en la vida real",[53] y es esta convicción lo que lo impulsa a impartir justicia; en "La decadencia…" las reflexiones a las que llega Hilda a partir de la incógnita del abuelo convellan la estrecha relación entre narración, continuidad e identidad, mismas que son redondeadas por Herrera,

[53] *Ibid.*, p. 28.

pues organiza el relato en torno a una fotografía. Y en "El mirador de muertos" un relato de vida define y delinea socialmente a los sujetos más que la experiencia misma, significa más; por ello una buena historia —o en el caso del delincuente del relato, una historia no tan vacía como la propia— constituye un codiciado botín:

> Tenían gran éxito sus obituarios. El público los consumía vorazmente, no sólo para enterarse de lo que había hecho alguien sin haberlo tenido que soportar en vida, sino porque muchos tenían la ilusión de que, acumulando ciertas cosas, podían manipular a los obituarias para que contaran mejores historias de ellos.[54]

A través de estas coordenadas y constantes he hecho una especie de cartografía de ese poder de la imaginación y la necesidad de eliminar su monopolio, tal como Herrera subraya en su ensayo "El músculo del futuro". En el apartado final me detendré en la revisión de algunos ejercicios de reescritura del escritor hidalguense, particularmente en el de "Andamios paralelos", pues es el único texto de ficción en el que podemos identificar elementos autoficcionales.

III

Ya he señalado en otra parte[55] que las novelas de Yuri Herrera pueden leerse al mismo tiempo ancladas a un contexto específico como desvinculadas, casi una alegoría. Esto es gracias a un trabajo de escritura complejo que se nutre tanto del horizonte inmediato como de las constantes históricas y literarias. Los ejercicios de reescritura herrerianos de los cuentos son un buen ejemplo de ello. Algunos no son propiamente reescrituras, sino que nacen de pre-

[54] *Ibid.*, p. 126.

[55] *Vid.* Ivonne Sánchez Becerril, "El reino del verbo o *La transmigración de los cuerpos*", en *Hoja Crítica: Suplemento mensual de crítica literaria del* SENALC, mayo, 2013 <http://senalc.com/2013/05/13/el-reino-del-verbo-o-la-transmigracion-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera/>.

misas de otros textos para tomar vida propia, por ejemplo, "Poemas de las formas moleculares" y "Mi vida con la ola" de Octavio Paz comparten una mujer líquida, y "Alegoría de la biblioteca" discurre sobre la obsesión por las bibliotecas de Jorge Luis Borges. Otros hacen una relectura de sus lógicas, *i.e.*, como ya se analizó, la toma de casa cortazariana o bien, en "La decadencia de la familia

Wilde". En este cuento Herrera juega con el título del cuento "The Fall of the House of Usher", de Edgar Allan Poe, y su traducción al español, "La caída de la casa Usher", para aludir al derrumbe del relato que se inventa Eleazar para fundar su familia, su casa; la grieta que se abre dentro de la casa Usher en el relato de Poe se hace presente como la distancia y las variaciones de un posible pasado. Herrera juega nuevamente con la plurisemia que evocan el juego de espejos de los títulos: la "caída", tanto física como simbólica; así como la "casa", como edificio y como nombre de un linaje. La yuxtaposición misma de títulos enfatiza el carácter irrisorio de la historia familiar de Eleazar y el abuelo Wilde.

Un ejemplo claro de la complejidad que conllevan estos ejercicios, la mayoría de las veces de dimensiones imperceptibles, puede analizarse con el caso de "Coriolano". Este cuento forma parte de *Lunáticos, amantes y poetas. Doce historias inspiradas en Shakespeare y Cervantes*, en el que seis escritores de lengua inglesa escriben un cuento que toma como punto de partida a Cervantes, y seis de habla hispana, a Shakespeare,[56] en conmemoración de los 400 años de sus muertes. Herrera selecciona como referente una de las últimas tragedias del Bardo de Avon, *Coriolanus*, para su reescritura en el contexto mexicano. Fue precisamente esta tragedia la que seleccionó la Compañía Nacional de Teatro para, entre 2015 y

[56] Me parece pertinente destacar que tres de los autores que escribieron sobre Shakespeare, eran españoles (Marcos Giralt Torrente, Vicente Molina-Fox y Soledad Puértolas); dos mexicanos, (Yuri Herrera y Valeria Luiselli), y un colombiano (Juan Gabriel Vásquez). Y que los latinoamericanos son, en esta selección, los autores más jóvenes.

2016, conmemorar a Shakespeare en México, tanto en su versión original como en las de Bertolt Brecht (también *Coroliano*) y la de Günter Grass (*Los plebeyos ensayan la insurrección*).[57] Así pues, el cuento de Herrera de alguna manera se sumó a la reflexión nacional sobre el destino y circunstancias de Cayo Marcio Coriolano.

Herrera retoma a los principales personajes de la tragedia, conservando sus nombres en español, para situarlos en una disputa de tierras. El Coriolano de Herrera parece un relato en continuidad con la tragedia de los personajes de "Nos han dado la tierra" de Juan Rulfo, al mismo tiempo que es fiel a las relaciones problematizadas por el texto de Shakespeare. El cuento de Herrera está muy lejos de la perorata antipopulista que Enrique Krauze publica, "Coriolano, el antipopulista trágico", pero más cerca de la reflexión que Carol M. Sicherman hace en "*Coriolanus:* the Failure of Words".[58]

Si para Sicherman el *Coriolanus* de Shakespeare es reticente a hablar ante el público, el pueblo, y constantemente se siente inseguro de las relaciones que se establecen entre palabras y significados, el relato de Herrera explota esta ambigüedad y el posible equívoco. Marcio tenía el talento para convencer, para persuadir, "hacía sentir a quien estuviera enfrente que llevaba toda la vida esperándolo, él no sólo estrechaba las manos, caminaba hacia quien se la tendiera con determinación de quien se dirige a un podio".[59] Incluso los elementos que en la tragedia precipitan la muerte de Marcio Cayo son reformulados verbalmente por Herrera para

[57] Interesante es también, en este contexto, que en 2015 Enrique Krauze publicara en *Letras Libres* el artículo "Coriolano, el antipopulista trágico", 12 de marzo 2015. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/historia/coriolano-el-antipopulista-tragico>. [Consulta: 10 de diciembre, 2016].

[58] Carol. M. Sicherman, "Coriolanus: The Failure of Words", en ELH, vol. 39, núm. 2, Junio, 1972, pp. 189-207 <http://www.jstor.org/stable/2872242>. [Consulta: 2 de diciembre de 2017].

[59] Y. Herrera, "Coriolano", en Daniel Hahn y Margarita Valencia, eds., *Lunáticos, amantes y poetas. Doce historias inspiradas en Shakespeare y Cervantes*. Barcelona, Galaxia, p. 118.

lograr, otra caída, pero igual de terrible, de Coriolano. Menenio ofrece la fórmula "Las rodillas, ante ellos, no los brazos, ayudan", perdición para Marcio y para el pueblo mismo, de manera evidente, en la versión de Herrera: la súplica y dádiva social funciona mejor para la estructura del poder que las demandas y concesiones sociales.

Por último, me detengo en un breve análisis de los elementos autoficcionales que es posible rastrear en "Los andamios paralelos" que, como ya señalé, reescribe "El aleph" de Borges. En este, más que en otro texto, construye su relato como variante del original; lo anterior funciona a favor del planteamiento mismo del cuento, estos andamios paralelos son el aleph de Borges en una de las bifurcaciones posibles. Nos damos cuenta que el narrador de "Los andamios paralelos" es el mismo Yuri Herrera, lo cual constatamos en un juego autoficcional de identificación y adivinanza. Por ejemplo, el narrador, al igual que Herrera, ya no es considerado como pachuqueño a su vuelta de dar clases de español en una preparatoria francesa; el escritor, en efecto, fue parte del programa de asistentes de lengua de española en Francia en una de sus primeras generaciones. La narración en primera persona, como no sucede en ninguno de sus otros relatos, se siente cercana, pues lo que sucede en la narración se vincula directamente con la experiencia del yo narrador.

Si "El aleph" es un homenaje a Beatriz Viterbo, "Los andamios paralelos" lo es a Arturo Herrera Cabañas. La selección del cuento y el trabajo de reescritura obedecen a una coincidencia, el 30 de abril es la fecha de muerte tanto de Beatriz como de Arturo, pero sólo aparece la fatídica fecha en el texto de Borges. Muerto en un accidente de aviación por cuestiones de trabajo, Arturo Herrera Cabañas (1940-1994) no regresa más a casa. Herrera construye el laberinto más complejo, aquel de los senderos que se bifurcan; quizá por ello lo sitúa en una rendija de una pulquería que tiene el nombre de un poema de Borges, "El reloj de Arena", y que codifica el principio rector del laberinto, el tiempo. Si en "El aleph"

el lenguaje se torna un impedimento frustrante para narrar el encuentro, para dar cuenta de la simultaneidad que encierra el Aleph:

> Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.[60]

En cambio, para Herrera el lenguaje es una invocación, un conjuro:

> En el infinito lapso que le tomó al espejo inclinarse veinte grados desapareció El Reloj de Arena de su superficie y aparecieron imágenes de lo que creí era el pretérito, pero luego vi que eran múltiples variaciones sobre una misma trama que antecedía ese momento y lo continuaba más allá. El espejo delataba una especie de tras-

[60] Jorge Luis Borges, "El aleph", en *El Aleph*. Buenos Aires, Alianza, 1995, pp. 168-169.

> papeleo divino en el que se mezclaban memorias de lo que podía haber sido el mundo y de lo que sería. Vi persistir el viejo edificio de la escuela Americana años después de que fue derrumbado, vi enamorarse de mí a una adolescente de pelo castaño y voz aguda a la que nunca me declaré y la vi cambiarme por otro y después arrepentirse, vi a Luis Biosca derrotar a la diabetes que lo mató, vi a los ochentaysiete mineros salir a tiempo antes de ser sepultados por los gringos de la Compañía en aquél hoyo de fuego; vi a mi padre volver de ese viaje. Y en cada visión aparecían protagonistas desconocidos, gente que no ocupaba ningún espacio en mis recuerdos y que en esas otras tramas eran parte de mi vida. Comprendí que así me había visto el hombre que trabajaba con Beto, yo era parte de un ramal de su vida del que ninguno de los dos estaba enterado. Pero también vi futuros: me vi ir a una finca de Huasca al día siguiente con gente desconocida, vi a mi perro deambulando por la colonia en busca de una pareja en celo; y eventos igual de extraordinarios pero menos íntimos: la construcción de la estatua monumental de El Santo frente a la Arena Afición (vigilante de mármol de cuarenta metros de altura mirando al sudeste); y vehículos como tapetes propulsados por el viento cruzando la ciudad. También vi el día de hoy, y yo no estaba en la pulquería sino caminando la Plaza Independencia y creía tener claridad sobre mi vida.[61]

Pues le permite explorar mediante la imaginación esos mundos posibles, esas bifurcaciones temporales; quizá por ello la concreción del laberinto en que trabajó tanto el *Ts'ui Pên* de "Jardín los senderos que se bifurcan" no es de marfil sino de símbolos, "Un invisible laberinto de tiempo",[62] un libro. En esta apropiación tan personal de "El Aleph", de los mundos de Borges, Herrera pone de manifiesto su dominio no sólo sobre las posibilidades de la imaginación, sus derivaciones, sino su capacidad como escritor para conjugar, gracias al lenguaje mismo, universos disímiles de manera

[61] Y. Herrera, *Talud*, p. 51.

[62] J. L. Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan" en *Ficciones*. Buenos Aires, Alianza, 2000, p. 110.

simultánea; por ello leemos a Coriolano en Roma, en Londres y en México al mismo tiempo, por ello seguimos a Makina en su viaje en busca de su hermano a Estados Unidos, a Comala, al Mictlán…

Por eso este trabajo constituye una invitación a nuevas miradas a la narrativa breve de Yuri Herrera.

El estado de excepción como estructura narrativa en la novelística de Yuri Herrera

Gerardo Gómez Michel
Universidad de Estudios Extranjeros de Busan

Introducción

En noviembre de 2014, José Mujica declaraba en una entrevista —cuando se le preguntó su opinión acerca del secuestro de los 43 estudiantes de Ayotzinapa desaparecidos en el estado de Guerrero— que: "Es terrible. Es terrible que se caiga en ese tipo de cosas. A uno le da una sensación, *visto a la distancia*, que se trata de una especie de Estado fallido, que los poderes públicos están perdidos totalmente de control, están carcomidos. Es muy doloroso lo de México. Yo apelo a que México reaccione en su ética y en su moral".[1] Quizá ese "visto a la distancia" intentaba que la declaración no fuera lo contundente que en realidad fue para el gobierno mexicano, cuestión que llevó al gobierno uruguayo —al mismo Mujica desde la presidencia— a emitir una declaración oficial que no sólo matizaba lo dicho anteriormente, sino que reconocía la legitimidad del gobierno mexicano y su lucha contra el crimen organizado y la violencia:

> […] y no podemos ser menos que solidarios con el pueblo mexicano y con su sistema político […]. Medimos la dimensión del enemigo que México enfrenta, pero creemos en las reservas éticas y en el compromiso tácito de todos los que se sienten orgullosamente mexicanos, y confiamos en su fuerza para enfrentarlas y vencerlas.[2]

[1] Elías Camhaji, "Entrevista FAL a José Mujica, presidente de Uruguay", en *Foreign Affairs Latinoamérica*, 21 de noviembre 2014. <http://revistafal.com/ayotzinapa-es-muy-doloroso-mujica/>. [Consulta: 25 de noviembre de 2015]. El énfasis es mío.

[2] Presidencia República Oriental del Uruguay, "Mujica expresó solidaridad con el pueblo y gobierno de México por secuestro de estudiantes", 2014. <https://

Sin entrar aquí, respecto al debate político-jurídico, de lo que sería un Estado fallido, las declaraciones de Mujica nos revelan aspectos clave en la percepción de los fenómenos políticos y sociales por los que atraviesa el país que pueden tener los mexicanos, entre ellos, evidentemente, los escritores de literatura. En primer lugar, un caso de violencia de Estado, como el de Ayotzinapa, no puede sino hacernos pensar en el espectro terrible de la guerra sucia y de las desapariciones forzadas, nunca esclarecidas por el gobierno, es decir, un estado de excepción en el que los ciudadanos —cualquiera, aunque como suele suceder, no todos— son convertidos en cuerpos sujetos a la violencia indiscriminada de la ley, del crimen, o de ambos.

En un país como México, de larga historia (tradición) de corrupción e impunidad en todos los niveles, la credibilidad de las instituciones es poco más que nula en una población que resiste —las reservas éticas y morales a las que alude Mujica— en un estado profundo de frustración y cada vez con mayor rabia. No obstante, el ex presidente uruguayo exhorta a todos los que se sientan orgullosamente mexicanos a enfrentar y vencer al enemigo que devasta a México. Es por demás interesante observar que detrás de lo que pareciera una lógica y simple expresión solidaria ante la crisis de violencia y crimen en el país, en realidad apunta a la vigencia (y urgencia) de una *comunidad imaginada*[3] llamada México y, por ende, a todos los sujetos que la comprenden, por más que esto sea una abstracción inherentemente difusa y ambigua en el plano de la realidad. Por otra parte, *el enemigo* al que se refiere Mujica, si bien en su primer comentario aludía directamente a la descomposición de las instituciones políticas y al terrorismo de Estado, en su rectificación ese enemigo es señalado en primer lugar como producto del narcotráfico (y

www.presidencia.gub.uy/comunicacion/comunicacionnoticias/mujica-mexico-ayotzinapa>. [Consulta: 25 de noviembre de 2015].

[3] Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE, 1991.

por extensión del capitalismo que lo ha convertido en *commodity* de alto valor de mercado),[4] aunque en la frase en que utiliza este término alude más a un fantasma que amenaza la integridad nacional y sus fronteras,[5] lo que de nuevo, llevaría al reforzamiento del "compromiso tácito" de la comunidad toda de mexicanos para que echen mano de sus "reservas éticas" en esta lucha.

En muchos sentidos, a la presencia de este fantasma aluden en su conjunto las novelas de Yuri Herrera, pero creo que sobre todo al efecto avasallador que sus diferentes facetas tienen en la sociedad mexicana. Quizá no sea esto fortuito si pensamos que el ciclo de publicación de sus obras: *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), coincide con el del recrudecimiento a lo largo del territorio nacional de la violencia, del imperio del narco y de la ineptitud o falta de voluntad de las instituciones estatales de todos los niveles

[4] Para una revisión histórica del desarrollo del narcotráfico en México véase: Luis Astorga, *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del Porfiriato al Nuevo milenio*. México, Plaza y Janés, 2005.

[5] Y habría que pensar que la integridad de las fronteras nacionales no se vulnera únicamente a partir del contrabando ilegal (de drogas o personas, como en general se suele señalar) sino también desde los acuerdos de cooperación entre Estados. En abril de 2015 "La Cámara de Senadores aprobó con 78 votos a favor, 20 en contra y 2 abstenciones, el dictamen que reforma la Ley Federal de Armas de Fuego y Explosivos, a raíz de la iniciativa enviada por el Ejecutivo Federal, a fin de autorizar la portación de armas en territorio mexicano a servidores públicos extranjeros de migración, aduanas, así como a los agentes de seguridad en el marco de las visitas oficiales de jefes de Estado, gobierno, ministros o equivalentes". Durante el debate en el Senado de la iniciativa, el senador Manuel Bartlett "Señaló que la propuesta violenta el artículo 89 constitucional, fracción x, en los principios de política exterior de no intervención y autodeterminación de los pueblos, porque el monopolio de la fuerza pública dejará de existir y se compartirá con gobiernos extranjeros" ("Aprueba Senado reforma para que agentes extranjeros puedan portar armas en México", en *Senado de la Republica*, 2015 <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/prensa-internacional/19982-aprueba-senado-reforma-para-que-agentes-extranjeros-puedan-portar-armas-en-mexico.html#>. [Consulta: 25 de noviembre de 2015]).

para hallar soluciones. Sólo durante el sexenio calderonista —que lanzó la fallida "guerra contra el narco"—, según datos oficiales del INEGI, de 2007 a 2012 hubo 121,613 asesinatos en el país,[6] lo que llevaba a Silva-Herzog a declarar sobre este sexenio que: "No puede negarse que México es hoy [2011] un país más inhóspito, más bárbaro, más cruel, más salvaje de lo que era hace cinco años".[7]

Pero si de algo está lejos la obra de Yuri Herrera es del formato de denuncia, de ser literatura de emergencia, incluso podemos decir que desacomoda al subgénero de la narcoliteratura que según la apreciación de Rafael Lemus era: "Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera agregar nada a la realidad".[8] *Trabajos del reino* demostraba lo contrario, no sólo se trata de una novela que representa el mundo del narco sin mencionar una sola vez la palabra narcotráfico, sino que utiliza una alegoría que no puede dejar de recordarnos a la del genio Rubén Darío en su cuento "El rey burgués" (1888) —que cuenta igualmente la historia de una sociedad en derrumbe por la corrupción—, y que, como ha señalado Carlos Ávila, "está contada a modo de fábula, sin que pierda por ello la capacidad de calcar la inclemencia y el tenso 'sonido ambiental' de la vida en la frontera, pero sin hacer mención de los lugares comunes relacionados con el narcotráfico".[9]

[6] INEGI, "Defunciones por homicidios, por año de registro", en *INEGI*, 2016. <http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=>. [Consulta: 12 de febrero de 2016].

[7] Jesús Silva-Herzog *apud.*, Yaotzin Botello, "México: el país de los muertos sin nombre", en *Nueva Sociedad*, núm. 237, 2012, pp. 180-181.

[8] Rafael Lemus, "Balas de salva", en *Letras Libres* [en línea], núm. 81, 2005, p. 39. <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_10700_8023.pdf>. [Consulta: 18 de enero de 2016].

[9] Carlos Ávila, "La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera", en *Nueva Sociedad*, núm. 238, 2012, p. 148.

Como veremos más adelante, el universo narrativo que viene construyendo Yuri Herrera no se limita a la vida en la frontera, en la que Lobo descubre desde la infancia que: "La calle era un territorio hostil, un forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía",[10] sino a la institucionalidad de un estado de excepción en el país, una situación límite en la que la población, la comunidad imaginada de México, ha venido *aprehendiendo* con miedo, rabia y en algunos casos, incluso, con resignación: —"Se paraba en la banqueta a repasar una y otra vez con los ojos una salva cualquiera de palabras y olvidaba el ámbito fiero a su alrededor"—,[11] pero sobre todo, y ésta nos parece que es la propuesta del autor, muy singularmente a través del lenguaje.

La deliberada indeterminación temporal y geográfica, además de su experimentación lingüística es una herramienta literaria que le permite desmarcarse en buena medida de los subgéneros de la narcoliteratura, de la narrativa fronteriza y del realismo documental. En una entrevista, el autor comentaba al respecto: "*Trabajos del reino* es una ficción, no se habla en el libro de ningún capo específico ni es el retrato de una ciudad precisa, es una novela, no un trabajo periodístico ni una crónica; sin embargo, sí tomé a Ciudad Juárez como la materia a partir de la cual elaboré la historia";[12] no obstante, el consecuente efecto de extrañamiento, y claro las claves que el autor le da al lector, permiten que la indeterminación sea todo menos ambigüedad o hermetismo.

Así, de la ciudad de frontera que es el escenario de *Trabajos del reino*, en *Señales que precederán al fin del mundo* se traza una ruta que se identifica con la travesía hasta Estados Unidos la cual realizan los migrantes, un éxodo que es otro gran espacio de excepción y nuda vida para los mexicanos —y como sabemos, incluso peor

[10] Yuri Herrera, *Trabajos del reino*. Cáceres, Periférica, 2008, p. 12.

[11] *Idem.*

[12] Rubén A. Arribas, "Entrevista a Yuri Herrera", en *Revistateína*, núm. 19, 2008. <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>. [Consulta: 16 de enero, de 2016].

para los centroamericanos—: del *Pueblo* (cualquier pueblo pobre del interior del país) a la *Ciudadcita* (la pequeña ciudad de provincia lo suficientemente grande para que haya nexos con el negocio del tráfico de drogas y de migrantes), de ahí al *Gran Chilango* (la Ciudad de México como kilómetro cero de las carreteras del país) donde toma un autobús para llegar al *límite de la tierra* (el muro, la línea, el bordo, la frontera) y, finalmente, cruzar al *Gabacho* (Estados Unidos). Por demás reconocible,[13] este trayecto no deja dudas al lector ni de la ruta ni de lo que significa, especialmente en las últimas décadas, emprender este camino.

La protagonista Makina, aún con toda la fuerza de carácter que le atribuye su autor, conforme avanza —seguramente como cualquier otro migrante— va siendo consciente cada vez con mayor certeza de su condición vulnerable. De una astuta prudencia en el inicio, pasa a la angustia y al miedo hasta llegar a un estado de nuda vida —en su caso en especial cuando finalmente cruza a Estados Unidos— que incluso le despoja de su cualidad de sujeto, o cuando menos le confunde los signos de su identidad y pertenencia: "Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó".[14] Al final de la novela, aunque viva (físicamente), cabe preguntarse si *realmente* Makina ha podido sobrevivir su paso por el estado de excepción que es la travesía del migrante.

[13] Curiosamente, Sara Carini se equivoca totalmente cuando asume que el punto de partida de Makina es una ciudad fronteriza que incluso llega a señalar como Ciudad Juárez: "La referencia a la situación fronteriza de Ciudad Juárez es bastante explícita como para identificar el lugar de salida de Makina en la ciudad mexicana" ("Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del Reino* y *Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera*", en *Revista Liberia*, núm. 2, 2014, p. 14). Me parece que cualquier lector medianamente conocedor de la geografía mexicana y de las consecuentes rutas de los migrantes puede darse cuenta de que la travesía de Makina en lo absoluto inicia en una ciudad fronteriza.

[14] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, Periférica, 2010, pp. 118-119.

En su tercer libro, Yuri Herrera se aleja, en términos geográficos y temáticos, de la frontera mas no del estado de excepción en que desarrolla sus tramas novelescas. En *La transmigración de los cuerpos*, la alegoría elegida es la epidemia de una enfermedad mortal supuestamente transmitida por un mosquito *egipcio,* que según anuncia el gobierno, se desata en *la ciudad*, de nuevo, cualquier ciudad, es decir, el país. En las dos novelas anteriores los espacios excepcionales por los que atraviesan sus personajes, Lobo y Makina, están delimitados por ciertas coordenadas —a pesar de que los alcances de sus efectos las sobrepasen— que corresponden al palacio del Rey, y a la ruta hacia el norte, espacios donde la vida y la muerte se desenvuelven en una especie de contingencia azarosa y angustiante: ya sea el humor o sospechas del capo o la amenaza de violación o de una bala perdida de asaltantes, traficantes o agentes de la migra. Por su lado, en *La transmigración de los cuerpos* asistimos a la institucionalidad en todo el territorio del estado de excepción, lo que sume a la población en el miedo: "No había nadie, nada, ni una sola voz, ni un otro ruido cualquiera en esta avenida que a esta hora ya debía anegarse de coches [...]. Se sentó en la cama. Lo que más lo asustaba era no saber a qué tenerle miedo".[15]

La ineptitud del gobierno para lidiar con la emergencia es ironizada fulminantemente en la novela cuando la inverosímil declaración oficial que manda guardar la calma y confiar en el estado de derecho es interpretada por la sociedad como un "Si no se encierran, se los va a cargar la chingada, a alguien hemos hecho desatinar".[16] El Alfaqueque, como Lobo y Makina, tienen que aprender sobre la marcha cómo sobrevivir en un espacio límite que, en esta tercera novela, anuncia el colapso generalizado. En ese aprender a vivir en este infierno en que se nos convirtió el país, en el rabioso reconocimiento paulatino de un estado de excepción que fue escalando los límites del narcopalacio, las rutas de

[15] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres, Periférica, 2013, p. 10.
[16] *Ibid*., p. 15.

migrantes, los habituales rincones urbanos del crimen (cantinas, prostíbulos, picaderos, callejones de mala muerte) hasta cubrir con la epidemia nacional descontrolada —reinvención de una vieja alegoría que recuerda novelas como *La peste*, de Albert Camus o *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, y si se quiere incluso el relato bíblico de las plagas de Egipto— en la que se (nos) reconocen todos como parte de una comunidad imaginada, sólo que aquí no en el proceso de construcción del Estado-nación mexicano, sino en los síntomas de su derrumbe.

En este sentido, en diálogo con los conceptos de *estado de excepción* y *nuda vida* que desarrolla Giorgio Agamben,[17] este trabajo explora, en las novelas de Yuri Herrera, la construcción de un espacio narrativo que impone la lógica del estado de excepción desde su interior como detonador de la trama novelesca. Este análisis subraya de qué manera Herrera articula una poética de la precariedad y la violencia para dibujar una cartografía de lo abyecto sólo reconocible a través de los puntos cardinales de la muerte, el miedo, la corrupción y también de una agónica voluntad de supervivencia. En este universo innombrable, los ambientes de los relatos crean espacios límite en los que los personajes se mueven bajo una condición de nuda vida y sus cuerpos son sujetos (práctica o potencialmente) a la violencia.

La visión del mundo que descubren las voces de sus narradores, junto con las trayectorias de sus protagonistas, permite incorporar al análisis aspectos que complementan el concepto de estado de excepción para comprender este espacio narrativo que se nutre también de conflictos sociales como la violencia de género, el narcotráfico, la ineptitud del gobierno, la pobreza, la migración, entre otros. Finalmente, podemos concluir que lo que sugiere el espacio de excepción en el que se desarrollan las historias de Yuri Herrera, más allá de apuntar hacia un Estado soberano represor indiscuti-

[17] Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life*. Trad. de Daniel Heller-Roazer. Stanford, Stanford University Press, 1998.

ble, como expone Agamben en su teoría, se trata más bien de una crítica feroz al Estado fallido mexicano.

Un estado de excepción particular

El planteamiento de Giorgio Agamben indudablemente tiene como precedente —cuando menos en referencia a su libro *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life* (1998)— el pensamiento de Walter Benjamin, en especial las ideas vertidas en el ensayo "Para una crítica de la violencia" (1921). En dicho texto, las nociones de violencia y soberanía están explícitamente ligadas al ejercicio del poder de parte del Estado moderno (el Soberano actual), en tanto poder discrecional con facultades impositivas sobre los ciudadanos, y más aún, en relación con la posibilidad de ejercer "la fuerza de la ley" sobre los cuerpos de aquellos, incluso —aparentemente— violando las reglas que la ley misma impone como "norma", en tanto la ley misma se vea amenazada por el ejercicio de una violencia fuera de la ley, en otras palabras, la violencia que no es ejercida directamente por el Estado. El estado de excepción es por lo tanto el punto de confluencia de estas características que conllevan a la paradoja —como constantemente expone Agamben— de la posibilidad de estar dentro y fuera de la ley que caracteriza al poder soberano, que ya es en principio, un ejercicio de la violencia, o un ejercicio que "violenta" la ley, dentro de los márgenes que la ley misma prescribe.[18]

En México la guerra contra el narco emprendida por el gobierno calderonista y continuada hasta hoy ha propiciado un profundo debate en relación con el ejercicio de la violencia legal en un estado excepcional decretado desde la Presidencia de la República. Botello explica al respecto:

[18] *Ibid*., pp. 15 y *ss*.

> El uso de las Fuerzas Armadas en el combate contra el narcotráfico ha sido fuertemente criticado. Primero, por suplantar las labores que corresponden normalmente a la policía, en lugar de reformar esta última institución; y segundo, por el alto índice de violaciones a los derechos humanos que se cometen, pues los militares no están entrenados para desenvolverse frente a ciudadanos comunes y corrientes. Unos 45,000 miembros de las fuerzas militares pertenecientes a la Secretaría de la Defensa Nacional de México están dedicados desde hace cinco años a cumplir labores policiacas en el combate contra el crimen organizado, en operaciones de confiscación de armas, drogas, vehículos robados y explosivos, pero lo hacen sin un marco jurídico que justifique su actuación.[19]

En *La transmigración de los cuerpos*, con la brevedad y concisión que caracteriza a la literatura de Yuri Herrera, aparecen en escena los militares como una fuerza amenazadora que, lejos de promover el orden y la seguridad, al contrario, violenta e infunde miedo en la población:

> En el camión, uno de los soldados había puesto al punketo de espaldas contra el camión y le espetaba ¿Qué tanta chingadera traes?, y le golpeaba con una mano las orejas, el labio, donde tuviera aretes. El muchacho recibía los golpes sin meter las manos […]. Uno de los soldados maniató por detrás al muchacho y el otro empezó a arrancarle los aretes. El punketo se revolvía en silencio, hilillos de sangre comenzaron a escurrirle de las cejas, de la nariz, de la boca.[20]

No se ve qué tipo de peligro pueda representar el joven al estado de derecho que defienden los soldados, pero la cuestión es que los militares no tienen que explicárselo a nadie, mucho menos a la sociedad civil, porque lo importante en este escenario de violación de derechos humanos es que los ciudadanos sean testigos, que tienen el poder para hacerlo impunemente, y en consecuencia, que

[19] Y. Botello, *op. cit.*, p. 184.

[20] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, *op. cit.*, p. 56.

podría sucederle a cualquiera que se encuentre en este espacio de excepción, que en la novela es la epidemia, pero que en la realidad se trata de la militarización de las labores policiacas en el marco de la lucha contra el crimen organizado en México.

Agamben pone en juego dos conceptos que proporcionan nuevos paradigmas para explicar el funcionamiento del estado de excepción: la potencialidad y la actualidad del poder —conceptos que retoma de Aristóteles—.[21] Lo importante en su análisis es poner al descubierto cómo en el ejercicio del poder soberano estas categorías entran en juego como una forma de inclusión en la exclusión del estado de excepción. Es decir, el Estado, la ley, no tiene que actuar para que las consecuencias de la prohibición sean actuales, es la potencialidad de la prohibición (exclusión) y, mejor dicho, del castigo (inclusión) lo que subsume a los sujetos bajo el poder soberano. En la novela, cuando el Alfaqueque ve cómo golpean al muchacho, y luego que le ha dicho el capitán que podrían ser llevados para "hacer averiguaciones", la reacción es inmediata, no de seguridad porque no se haya cometido algún delito, sino de miedo porque sabe que le puede pasar lo mismo o algo peor que al punketo:

> El Alfaqueque intuyó que era el momento de escarbar un hoyo en la pared y largarse. Cualquier otro día tal vez hubiera intentado ayudar al muchacho, pero hoy no había ni por dónde […]. Transitaron en silencio un par de cuadras hasta que el Ñándertal dijo Él se lo buscó, ¿no? Si te las das de machito con tanto fierro en la cara, te aguantas. Cállate, dijo el Alfaqueque.[22]

Además del resorte que activa el instinto de supervivencia ante la amenaza, sin entrar en dramatismos, la escena revela una consecuencia social del miedo que casi es generalizada: el frustrante abandono de la solidaridad.

[21] G. Agamben, *op. cit.*, pp. 39 y ss.

[22] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, pp. 56-57.

Tanto Benjamin como Agamben advierten que cada vez es más frecuente que se decrete el estado de excepción, donde los derechos individuales serían abolidos pero, incluso, sin que eso suceda oficialmente, la potencialidad que tiene el soberano de decretarlo a su arbitrio es lo que hace que sea permanente, actual y, por ende, que la nuda vida esté en todo momento sujeta a la politización estatal. La excepción es entonces la regla, y crea un espacio (de ejercicio de la violencia) donde el poder soberano no responde a la dialéctica del proceso de constituir y preservar la ley a partir de la violencia, sino que la violencia soberana preserva la ley al suspenderla y, al mismo tiempo, la constituye al mantenerse fuera de ella misma. Pero en el caso de México, en vista de la larga y constante desacreditación de las instituciones políticas que parece que son incapaces o no está en sus intereses realmente imponer el estado de derecho, para entender la continuidad avasallante del crimen organizado, José Luis Solís González propone que lo que en realidad se ha venido constituyendo en el país es un Estado narco:

> Además, la hasta ahora fallida transición a la democracia formal burguesa y la crisis de representatividad que vive el sistema político, han ocasionado en la población la pérdida de credibilidad en las instituciones y el desencanto por los partidos políticos de cualquier signo. Así, el "estado de derecho" es sólo una ficción en la actual sociedad mexicana, la cual es testigo y víctima a la vez de un Estado que se expresa a través de un régimen político autoritario, represivo y sin legitimidad.[23]

Y si aceptamos que el estado de derecho es una ficción podemos también pensar que la captura de narcos (y sus posteriores fugas) son parte de un espectáculo mediático que legitima el estado de excepción:

[23] José Luis Solís González, "Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco" en *Frontera Norte*, núm. 50, 2013, p. 16. <http://www.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN50/1-f50.pdf>. [Consulta: 5 de octubre de 2015].

> Cuando en México cae un capo del narcotráfico, se lo presenta ante las cámaras, en una exhibición pública que debería convertirse en sus primeros momentos de escarmiento por el mal que ha hecho. Varios policías bien armados y encapuchados lo sujetan de los brazos mientras le dan órdenes como "mira al frente", "a la derecha", "a la izquierda", "gírate". De fondo hay una pared como de utilería donde se ven los logos del [sector del] gobierno que se hizo cargo de su captura. La escena recuerda a un famoso futbolista dando una entrevista delante de una pared tapizada de marcas deportivas.[24]

En este sentido, las imágenes llevan el mensaje del gobierno-Soberano que nos dice "para eso estamos aquí, para defender a la población de las amenazas del crimen, por eso nos necesitan y deben obedecernos" (legitimación del estado de derecho), pero luego ante su fracaso evidente en la disminución de la actividad criminal, de la cantidad de muertos y desaparecidos, de la violencia indiscriminada, de la aparición de nuevos y más brutales cárteles de la droga, todo esto bien documentado (gráficamente) por los medios de comunicación, entonces el mensaje se vuelve una mezcla de patético cinismo y sentencia perentoria: "esto es incontrolable, si nos vamos quedan a la merced de la violencia y el crimen, nos siguen necesitando… y más que nunca" (legitimación del estado de excepción). Lo terrible es que al final parece que todo es una broma sombría, porque a cada momento aparecen pruebas de la complicidad entre estas dos fuerzas supuestamente antagónicas, la del crimen y la de la ley, en la conformación del Estado-nación de nuestros días:

> Se está de hecho ante el surgimiento en México de una nueva forma de Estado capitalista periférico, que hemos caracterizado como *Estado narco*, la cual se ha manifestado externamente (es decir, en tanto que forma fenoménica y, por lo tanto, específica del Estado mexicano) en la instauración de un régimen político neoliberal

[24] Y. Botello, *op.cit.*, p. 179.

> tecnocrático *con una fuerte presencia de representantes del crimen organizado en sus distintos gobiernos, en la economía y las finanzas*. Este fenómeno está indisolublemente vinculado con la emergencia, en los años noventa, de un nuevo régimen de acumulación, fuertemente trasnacionalizado y volcado hacia el exterior, con una participación creciente del narcotráfico como una de las fracciones más dinámicas y rentables del capital pero, desde luego, no la más importante.[25]

De ahí que la ficción que nos muestran los medios se convierta cada vez más en una amarga certeza. Esta certeza de haber sido burlado, de ser parte de una farsa en la que no se quiere participar y de la que no se puede salir inmune, la tiene Lobo cuando ha decidido finalmente huir de los límites del estado de excepción doméstico que representa el palacio del Rey:

> Todo era cosa de sumar uno y uno, de poner una piedra sobre la otra, para que las preguntas se respondieran. Él podía hacerlo y contar a todo mundo, pero sintió un gran fastidio, se dio cuenta de que no le interesaba en lo más mínimo revelar la intriga, que se trataba de meros incidentes de *algo más definitivo* que ya comprendía. Eso pensó al mirar el periódico de un recién llegado con las primeras luces: se veían dos fotos en primera plana; en una, el cadáver de la Bruja, moteado innumerablemente de orificios de bala, arrojado junto al cadáver del Traidor, un tiro en la nuca. En la otra, el Rey en medio de cinco sardos satisfechos. Le estremeció sentir la intimidad atrás de las fotos.[26]

Así es como Lobo, al igual que sucede con los demás protagonistas de las novelas de Yuri Herrera, termina comprendiendo que el Palacio (y los otros espacios límite que representan) en realidad es parte integrada de "algo más definitivo" y que no puede sino estremecernos

[25] J. L. Solís González, *op. cit.*, pp. 8-9. El énfasis es mío.
[26] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 212. El énfasis es mío.

por la “intimidad” que sentimos con este estado de excepción en el que la muerte es noticia cotidiana. La cercanía que siente Lobo con el escenario del Palacio le revela amargamente que a pesar de su distanciamiento físico la potencialidad que tiene ese estado de excepción lo subsume en la comunidad imaginada del Estado narco que la foto ilustra: los cuerpos sangrantes de los ejecutados, el desafiante capo capturado, los soldados triunfantes, y lo que está fuera de cuadro pero que todo mundo ve: la consecuente emergencia del nuevo jefe criminal (el Heredero en la novela). Ese algo más definitivo que sugiere Lobo al final del relato sería —si aceptamos esta designación— el Estado narco en el que los soldados y el capo señalan, metonímicamente, la complicidad entre gobierno y crimen organizado construyendo el estado de excepción sobre los cadáveres de los “ajusticiados” en la farsa de la guerra contra el narco, escenario de nuda vida que los medios difunden para actualizar en todo momento el poder soberano.

La conformación de los sujetos de la comunidad y el papel del lenguaje

Yuri Herrera compone sus tres novelas con base en alegorías bien reconocibles: la fábula del Rey todopoderoso y su corte en *Trabajos del reino*; el descenso al Mictlán de *Señales que precederán al fin del mundo* y la epidemia mortal en la ciudad de *La transmigración de los cuerpos*. Si estas alegorías corresponden a escenarios de la realidad histórica mexicana de igual forma reconocibles: el aumento de la narcoviolencia en Ciudad Juárez, la ruta de los migrantes hacia la frontera y el brote epidémico de influenza AH1N1 en el país, respectivamente, estos espacios límite funcionan a su vez como un metarrelato de la historia reciente de México.

Aquí me interesa ver de qué manera estos espacios límite, en la lectura que hace el autor de la realidad, señalan la ruta del desborde de la violencia hasta convertirse en elemento que sostiene la

lógica del Estado mexicano en la actualidad y, por otro lado, hasta qué punto esta condición de nuda vida va conformando a los protagonistas (sujetos mexicanos) con señas de identidad forjadas en el miedo, la rabia y la angustiosa voluntad de sobrevivir que, aun así, se reconocen en el reflejo deformado y atroz de una comunidad imaginada que se fragua dentro de los límites territoriales y simbólicos de la nación.

La visión que tiene Yuri Herrera es descarnada y no por ello naturalista. Esta cuestión ha sido constantemente señalada por la crítica:

> Si su forma de escribir obra un efecto minimizador de la violencia, ello no ocurre precisamente por el deseo de disimular su existencia, sino probablemente por el de evidenciarla de una forma más eficaz. Acaso se persigue no mantenerse en el plano cutáneo del fenómeno sino indagar en las condiciones que lo hacen posible y plasmarlo en imágenes persuasivas, que no tienen por qué ser las más superficialmente impactantes.[27]

Analizando las tres novelas en su conjunto, se puede ver que hay una representación del problema de la violencia y la inseguridad que va abarcando cada vez más espacios físicos y simbólicos de la convivencia social en el país. La construcción de la obra tiene una estructura que va de lo particular a lo general, como si el mismo autor hubiese ido constatando que los límites en los que iba acotando el estado de excepción novelesco en la realidad eran desbordados conforme avanzaba en la construcción de sus novelas. En consecuencia, la comprensión que los personajes tienen del estado de excepción en el que se encuentran también traza una ruta que va pasando de la fascinación a la prudencia, del miedo a una voluntad resignada en la supervivencia.

[27] Santiago Navarro Pastor, "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *México Interdisciplinario*, núm. 1, 2011, p. 114.

En la primera novela, Lobo se siente fascinado por el Rey y su Palacio —esa fascinación de la sociedad por el delincuente que señalara Benjamin: "el ejemplo concreto del 'gran' criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo [...] y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud en contra del derecho"—,[28] particularmente por el poder que ostenta y que de alguna manera es el reverso de un poder estatal al que podemos suponer Lobo no reconoce como legítimo.

En la primera escena, el Rey se presenta bajo la imagen del bandido generoso que obliga a un borracho a pagarle a Lobo por su trabajo (¡matándolo!). La cuestión es que el asesinato, crimen exponencialmente más grave, no tiene ninguna consecuencia más allá que la de confirmar la impunidad del poderoso Rey y, ante la mirada de Lobo, su magnanimidad. Esto no sería comprensible sin la noción de que la injusticia que estaba sufriendo Lobo no sería en ningún caso resuelta por la ley, porque "Estas cosas pasaban. Ya se iba a dar la vuelta en señal de Ni modo cuando escuchó a sus espaldas. / —Páguele al Artista".[29] Entonces tenemos que la primera realización como sujeto de Lobo tiene como base la violencia criminal, pero lo más remarcable aquí es que para él, debido su origen y condición marginal (recordemos que es un huérfano por abandono), esto sea entendido como la realización de la justicia:

> Lobo cogió los billetes sin mirarlos. Observaba fijamente al Rey, se lo bebía. Y siguió mirándolo mientras el Rey hacía una seña a su guardia y abandonaba sin prisas la cantina. Lobo aún se quedó fijo en el vaivén de las puertas. Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo; y porque había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar.[30]

[28] Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. 3ª ed. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 2001, p. 27.

[29] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 7.

[30] *Ibid.,* pp. 8-9.

Pero todavía en este relato vemos que el estado de excepción que significa el Palacio del Rey tiene límites y representa un poder paralelo de orígenes recientes y, sobre todo, que está separado del mundo real, de ahí la seductora curiosidad y deseo de pertenencia que provoca:

> Él había andado por estos rumbos hacía mucho, con sus padres todavía. Pero en ese entonces era un basural, una trampa de infección y desperdicios. Qué iba a sospechar que se convertiría en un faro. Éstas eran las cosas que fijaban la altura de un rey: el hombre vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor. Al acercarse, el Palacio reventaba un confín del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos. Una ciudad con lustre en la margen de la ciudad.[31]

A lo largo de la novela, que sucede casi por completo dentro de los límites del Palacio, el ahora llamado Artista, irá descubriendo que el poder del Rey no es lo que imaginaba, sino que estaba basado en la capacidad de ejercer la violencia actual frente al poder del Estado y de los otros capos. El Rey era tal en tanto tuviera dinero para corromper autoridades, balas para matar enemigos y, sobre todo, súbditos que sacrificaran sus vidas por el reino. Esta circunstancia de contingencia permanente provoca que Lobo se dé cuenta de que *es* el Artista sólo hasta que el Rey quiera:

> Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya; pendejo [...]. Escuchó que llamaba a uno de sus guardias, escuchó los pasos del guardia hasta la cabecera de la mesa rectangular, y entonces percibió una nada aún más reveladora. Entre el último paso y el Sí, señor del guardia pasó el tiempo justo para que el Rey lo condenara. Chíngate a este pendejo, le dijo al guardia. A eso sonaba esa nada.[32]

[31] *Ibid.*, p. 20.
[32] *Ibid.*, pp. 109-110.

Esta revelación de su condición de nuda vida es la segunda conformación como sujeto que tiene Lobo. Aquí ya no hay fascinación por el Rey, sino miedo, y eso es lo que le permite sobrevivir, ya que saber que en el Palacio puede ser asesinado en cualquier momento sin que haya consecuencias ni ley que lo proteja le obliga a buscar una salida del estado de excepción, y así, huye a la ciudad, vuelve a ser Lobo pero ya no es el mismo, se ha resignado a su condición de cuerpo desechable: "El Artista dejó que se le acercaran a matarlo y, más que miedo, sintió tristeza por no poder realizar todas las cosas que en las últimas horas había atisbado".[33] Sin embargo, sobrevive porque lo que en el principio de la novela se mostraba como una situación de poderes paralelos, el crimen y la ley, con territorios delimitados, al final se sugiere que han coincidido en la conformación de un nuevo Estado que, como señala Solís González, "aparece como el instrumento particular de grupos de poder fáctico que se disputan la hegemonía al interior de una oligarquía facciosa y voraz, de la cual forman parte, desde luego, los diferentes cárteles de la droga".[34] En este atroz nuevo mundo ya no es necesario matar a Lobo para que se confirme su cualidad de cuerpo sacrificable, basta con asumir que puede pasar en cualquier momento.

Como he señalado, me parece que los personajes de Yuri Herrera —al igual que le ha pasado a la sociedad entera— tienen que pasar por un proceso de aprendizaje, de asimilación pasmada de la realidad actual. Para Lobo, que en un principio con sus narcocorridos es parte de la mitificación positiva del capo como bandido admirable,[35] luego de compartir la intimidad del Palacio se da cuenta de lo abyecto de ese poder y por ello renuncia. La revelación de la magnitud de la complicidad entre el crimen y el Estado,

[33] *Ibid*., p. 122.

[34] J. L. Solís González, *op. cit.*, p. 28.

[35] Luis A. Astorga señala que el inicio de esta vertiente de la música popular se da a mediados de la década de los setenta principalmente en las composiciones de grupos del norte y noroeste del país. En *Mitología del narcotraficante en México*. México, Plaza y Valdés, 2004, p. 91.

de su propia vulnerabilidad (que es la de todos, el Rey incluido), lo deja mudo, ya no puede componer más la elegía de esta épica de la muerte y la corrupción. De alguna manera sabe que está, como todos, incluido en este estado de excepción, quizá de ahí que al final se resigne a la posibilidad de la violencia; aun así, no sin amargura, quiere creer que si ese fuera su destino, sería aún *su destino*, al igual que sus palabras (calladas) y su muerte:

> El dolor le palpitaba en las sienes mas no abominó de él. Era suyo. Si era la muerte, era suya. Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre.[36]

Es difícil no ver un atisbo de esperanza en este final del relato, una especie de reivindicación en el amor que siente por la Cualquiera, y claro, en la supervivencia física a pesar del peligro que lo rodea. Lobo aprende a sobrevivir asido a sí mismo en silencio, en el espacio límite de su sangre no derramada encuentra, finalmente, su realización.

No obstante, como vimos anteriormente, el estado de excepción no pretende la exclusión de los sujetos, al contrario, su potencialidad se basa en la inclusión de todos ellos y, en ese sentido, no los anula sino que los conforma en su interior. En *Señales que precederán al fin del mundo* asistimos a una etapa distinta del estado de excepción que correspondería a la de la aceptación y supervivencia dentro de los límites de estas reglas del juego. Quizá por ello Makina, que es una versión más adelantada del personaje de Lobo, abre la novela con una contundente sentencia: "Estoy muerta", cuando se abre la tierra bajo sus pies. Pero sobrevive al colapso, su cuerpo se resiste en el mismo instante de aceptar la caída pero entiende que, como pensamos todos, "Esas cosas siempre le suce-

[36] Y. Herrera, *Trabajos del reino*, p. 126.

den a los demás, hasta que le suceden a uno". Curiosamente, en el borde del precipicio echa una mirada y empatiza con "el infeliz camino de la chingada, Buen camino", dice sin ironía.[37] En Makina, vivir sobre las entrañas del inframundo ya no es una revelación, tampoco una broma, por supuesto, es simplemente ser consciente de que irse al infierno es algo que le sucede a cualquiera.

Lo que sigue en la novela es el viaje de Makina a Estados Unidos en busca de su hermano, de quien no se tiene noticias desde que se fuera a buscar una herencia perdida —un trasunto del viaje de Juan Preciado al limbo de Comala—, empresa encomendada por su madre, la Cora. Como ha sido puntualmente analizado por la crítica, el viaje de Makina, la estructura misma de la novela descansa sobre el mito del descenso al Mictlán.[38] En esta especie de *road movie* del migrante, Makina, al mismo tiempo que corre peligro por la necesidad de acercarse al ámbito de las mafias del tráfico de drogas y personas, encuentra en las rutas de ese poder paralelo en México la propia posibilidad de realización de su cometido: "Vaya a la Ciudadcita, acérquese a los duros, ofrézcales servirles, yái que le echen la mano con el viaje",[39] le dice la Cora, de quien sabemos por Makina que ha tenido en el pasado una relación cercana con los capos, y que en esta hora de necesidad, proyecta en Makina la conveniencia forzada de esa intimidad con el mundo del crimen.

Aquí no se trata del poder omnipotente del Rey en su Palacio, sino de la avasallante ubicuidad de los recursos del crimen organizado en México. Quizá se trate de capos menos imponentes, pero el señor Dobleú, el señor Hache, el señor Q, el señor Pe, en el

[37] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 12.

[38] Véase S. Navarro Pastor, "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *op. cit*., pp. 93-126; Ivonne Sánchez Becerril, "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán" en Silvana Serafin, ed., *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*. Venecia, La Toletta Edizioni. 2014, pp. 107-121.

[39] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 12.

anonimato de sus nombres, revelan una presencia generalizada de la que no se habla, o sólo lo necesario, como suele hacer Makina cuando tiene que entrevistarse con ellos para arreglar su viaje al otro lado: "Se quedaron en silencio otra vez […] Era agradable, y siempre disfrutaba los silencios con el señor Dobleú, desde que lo había conocido como un animal reseco y asustado al que le llevaba pulque y cecina en sus épocas de fuga".[40] Esa alusión a la vulnerabilidad del señor Dobleú permite prever que el viaje, por más que esté arreglado, no está exento de peligros, porque la condición de nuda vida es precisamente la regla en el estado de excepción.

Una primera lectura de la novela puede hacer pensar en la teoría de la hibridación (Canclini 1990),[41] especialmente por el capítulo en que Makina reflexiona sobre el lenguaje de los migrantes:

> Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua una ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia […]. Son paisanos y son gabachos, y cada cosa con una intensidad rabiosa.[42]

La fascinación de Makina por el *spanglish* (que es la del autor) deriva de una habilidad que le otorga a ella misma valor social agregado, su capacidad —Malinche posmoderna— de servir de puente entre tres lenguas: su lengua nativa (indígena), el español y el inglés. No por casualidad su trabajo es el de telefonista en el Pueblo. Esta cualidad maleable del lenguaje es como Makina en la centralita, "un gozne entre dos semejantes distantes […] un algo que sirve para poner en relación".[43]

[40] *Ibid.*, pp. 14-15.

[41] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.

[42] Y. Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, p. 73-74.

[43] *Ibid.*, p. 73.

El otro aspecto que sugiere una especie de transterritorialización de la comunidad mexicana es la extensión del espacio de excepción que cruza la frontera siguiendo a los migrantes y a los traficantes. Sin embargo, en una lectura más atenta, sin negar la excepcionalidad de esta ruta en los dos lados de la línea, se puede descubrir que la lectura que Yuri Herrera hace de esta realidad sugiere una delimitación bien marcada entre ambos espacios de la frontera. En la novela, el estado de excepción mexicano pone a prueba la capacidad de supervivencia física de los sujetos incluidos en él, en cambio, del lado estadounidense lo que se puede perder —además de la vida, ciertamente— de manera más acuciosa y dramática, cuando menos como sucede con Makina y su hermano, es la identidad:

> Se inclinó hacia ella, mientras le daba un abrazo dijo Dale un beso a la Cora. Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después.[44]

La experiencia del cruce los ha despojado de sus identidades, el hermano termina alistado en el ejército norteamericano con otro nombre, ya no siendo el que era sino un otro que no es él, es decir, se vuelve nadie. La misma deshumanización se cierne sobre Makina cuando le dan sus nuevos papeles, cuando descubre que la han "desollado". Si bien no hay un juicio de valor respecto a los resultados particulares que esta circunstancia trae para los migrantes —para muchos significa mejoría en las condiciones materiales de vida de ellos y de sus familias, para otros no tanto, y lamentablemente para otros muchos la muerte—, lo que sí atestigua la novela

[44] *Ibid.*, p. 104.

es la fractura de estos sujetos respecto de la comunidad imaginada mexicana, independientemente de lo bueno y malo que eso pueda traer consigo.

Con *La transmigración de los cuerpos* creo que Yuri Herrera hace la crítica más directa —desde la trinchera del extrañamiento que he comentado al principio— del México de nuestros días, del estado de excepción, de la violencia omnipresente, pero también de su comunidad imaginada. No sólo encontramos a una variedad de personajes (todos en realidad) que más que convivir entre ellos, se soportan apenas, se miran de reojo, con rencor, desconfianza, con coraje o indiferencia en un mundo que se les descompuso de repente: "Hubo otras épocas de la ciudad en que la gente se moría a carretadas, pero eso era por tuberculosis a sueldo o por derrumbes a destajo, normal. Quizá porque la vida era corta, la gente de la ciudad había aprendido a no meterse en lo que hicieran los otros: bastante cabrona es la existencia como para preocuparse por la ajena". Esa falta de solidaridad hace que la Ingobernable sentencie: "Lo normal sería que fueran los muertos los que se echan a perder".[45] Pero en este mundo regido por la ley de los "hijuelachingadas con cara de muy hijuelachingadas", donde los vivos han pasado a valer menos que los muertos, son los vivos los que se han echado a perder.

Es como si la novela proyectara hacia el futuro, donde Mujica haría aquel llamado a las reservas éticas de los mexicanos, que en lugar de reservas morales lo que había venido creciendo en las entrañas de la sociedad era un perro negro, como el que acompañaba al Alfaqueque desde que no pudo hacer nada por un desgraciado que habían matado a golpes unas madrinas, al que él, antes de convertirse en Alfaqueque, cuando era un "tinterillo haciendo carrera en juzgados de quinta", trataba cuando menos de salvar el cuerpo para los familiares. Ni eso, aquel hombre que le llevaron al juzgado, más una masa sanguinolenta, aún vivo, apenas, pero ya no realmente un hombre, sino un cuerpo machacado —en el que el joven ve "su

[45] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, pp. 100-101.

propia imagen grabada para siempre en la retina de aquél"—, se lo llevan para que sea un desaparecido anónimo más en esta espiral de violencia. No por miedo, al parecer, sino por impotencia:

> decidió no seguir negando con la cabeza ni interponer su cuerpo para evitar que sacaran el cuerpo del otro, ni decir nada. Y en ese preciso instante fue que sintió por primera vez la presencia del perro negro, que ya nunca se iría, sólo a ratos se echaría fuera de su vista, pero siempre estaría ahí.[46]

En uno de sus extremos, la sociedad mexicana es representada alegóricamente en la caída del Alfaqueque: de tinterillo con ánimo de superar su condición con trabajo y honestidad (el hasta hace unas décadas todavía vigente mito de la movilización social a través del trabajo y el estudio) ha pasado a ser el mensajero de los capos, sobreviviendo en esta ciudad de la furia con base en habilidad verbal y líbido, y sobre todo, siendo sin ser, proyectando la sombra de un sujeto que evade mejor el peligro en estado casi ausente: "Con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, qué no […]. No le molestaba ser desechable".[47] Pareciera que el Alfaqueque ha comprendido que vive en "una sociedad donde sólo el sexo, comprado, negociado o conquistado mediante el poder de la palabra ofrece consuelo, incluso aunque ese consuelo sea provisorio y no esté exento de peligros y de contratiempos".[48] Pero Yuri Herrera se cuida de no desahuciar por completo al Alfaqueque (quizá sugiriendo o deseando que éste sea el caso de la comunidad imaginada de este país), el autor le otorga cierto rasgo quijotesco a su personaje, matizando así un poco el cinismo rampante que es su cualidad principal:

[46] *Ibid.*, p. 108.

[47] *Ibid.*, p. 21.

[48] Patricio Pron, "Verbo y verga. Reseña de *La transmigración de los cuerpos*", en *Letras Libres*, núm. 172, 2013, p. 74. <http://www.letraslibres.com/sites/default/files/libros-m_2.pdf>. [Consulta: 15 de febrero de 2016].

> Ayudaba al que se dejaba ayudar. Muchas veces la gente nomás estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea; y para eso servía ajustar el verbo. El verbo es ergonómico, decía […]. Ahí aprendió el Alfaqueque que lo suyo no era tanto ser bravo como entender qué clase de audacia pedía cada brete. Ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias. Funcionaba con los otros, pero no con él mismo.[49]

Si el Alfaqueque es un modelo acabado de aquel proceso que había comenzado con el aprendizaje pasmado de Lobo de ese "algo más definitivo" en que se convertía el país, en *La transmigración de los cuerpos* Yuri Herrera nos ofrece un personaje que es transparente en su significado simbólico: El Ñándertal. Este cavernícola a la mexicana, que con su salvaje comportamiento es tan extremo que puede incluso provocar simpatía, es un bárbaro que no deja de tener cierta inocencia, y no por ello está exento de la maldad.

Quizá sea esa la mayor preocupación (y crítica) que refleja la lectura que el autor hace de la terrible realidad que nos rodea, que estemos en un proceso de involución social, humana incluso, en la que nuestra comunidad imaginada comienza a ser la de inocentes, crueles y cínicos cavernícolas como el Ñándertal, que "tenía que estar jodiendo a la gente, había de guarrear como si fuera obligatorio", y en quien el Alfaqueque —y quizá igual los lectores— "veía su propio perro negro".[50] Con un ácido y muy efectivo sentido del humor, Yuri Herrera nos ofrece un darwinismo de lo abyecto donde al parecer los de la especie del Ñándertal, bárbaro triste "confiable como la gravedad", son los mejores adaptados para sobrevivir en una sociedad que desde el hartazgo se grita a sí misma: "*a ver si limpian más pinches marranos por eso estamos como estamos*".[51]

[49] Y. Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, p. 50.

[50] *Ibid*., p. 54.

[51] *Ibid*., p. 84.

Conclusiones

Gabriel Wolfson sugería que acaso la obra de Yuri Herrera (refiriéndose a *Señales que precederán al fin del mundo*) estuviera apuntando "al nuevo Gran Tema Posmexicano, que sustituyera al viejo México [...] para un entorno ya del todo desdibujado" y se preguntaba además si "¿Podría ser entonces la fuerza verbal de Herrera el ropaje artístico que hiciera legible y socialmente válido un cierto discurso político?"[52] Leyendo las tres novelas, y siguiendo los argumentos hasta aquí desarrollados, puedo estar de acuerdo con Wolfson si por "posmexicano" nos referimos no a la disolución de la comunidad imaginada del país, es decir, a la desintegración de una identidad de lo mexicano como tal, sino a la conformación de una nueva comunidad que más que renunciar descree ya por completo del modelo que se vino forjando desde el triunfo de los constitucionalistas de 1917 y que operó, con mayor o menor eficacia, hasta la década de los setenta.

Sí hay un discurso político en Herrera, no se limita a la crítica fulminante del Estado fallido mexicano de la guerra contra el narco o a la violencia indiscriminada, sus personajes, como lo es la sociedad mexicana de nuestros días, no es la generación espontánea del reinado del crimen organizado que abate al país actualmente, lo que llegan a ser, y que es lo que vemos en el tiempo presente de los relatos, son los productos acabados de una fermentación que tuvo quizá su origen en la guerra sucia echeverrista, pero más visiblemente en la rabia y frustración que provocó la cínica burla del lopezportillismo y la profunda crisis que le siguió a lo largo de la década de los ochenta.

Los protagonistas de Herrera vienen ya de vuelta de las promesas incumplidas del bienestar neoliberal del salinismo y de la farsa

[52] Gabriel Wolfson, 2010. "¿Camellos en el Mictlán?", en *Revista Crítica*, 19 de abril, 2010. <http://criticabuap.blogspot.kr/2010/04/camellos-en-el-mictlan.html>. [Consulta: 10 de enero de 2016].

democrática del cambio de régimen foxista. No obstante, lo que siguió a esta etapa de constantes decepciones, de aprender a ser culturalmente los mexicanos de las crisis endémicas, de las devaluaciones sexenales, tuvo en el estado de excepción de los últimos años el catalizador de la nueva comunidad en la que nos imaginamos todos como sobrevivientes precarios al reconocer ya sin velos
 la crudísima realidad en la que vivimos.

Esta cualidad de *saber* la realidad, de lidiar con ella en buena medida, con un lenguaje que se ajusta a su condición de nuda vida, porque sobrevivir es lo más importante, aunque se acepte que se puede uno morir en cualquier momento, es una constante en la construcción de los tres protagonistas (y de las tramas) de las novelas. Lobo, Makina, el Alfaqueque, todos ellos comprenden que ante el contundente derrumbe del proyecto de país que nos vendieron en la escuela, en los discursos políticos y en los medios (el ahora estado fallido mexicano). Queda la resistencia a través de un lenguaje (no sólo verbal, sino físico, convivencial, existencial si se quiere) que no contradice frontalmente el *statu quo* de la ignominia que nos rodea sino que al confirmarlo lo doma en muchos sentidos. Si el Estado (narco) se autolegitima con la institucionalidad del estado de excepción, lo que opera como una inclusión forzada de todos en el cerco delimitado por la violencia estatal y criminal, la supervivencia legitima a la comunidad imaginada que abjura de sus instituciones, aunque no pueda (aún) remplazarlas.

Ciertamente nuestra historia reciente nos ha hecho menos (o nada) nacionalistas, pero no somos apátridas —ya vimos en la historia de Makina y su hermano hasta qué punto puede desdibujar al sujeto esta condición—. Los personajes de Herrera amargamente (y al mismo tiempo con un cinismo estoico) reconocen su condición vulnerable, pero sobreviven.[53] Ese sobrevivir a México, a

[53] Vale la pena mencionar aquí que, en concordancia con esta preocupación y compromiso ético, Yuri Herrera desarrolla en el relato infantil ilustrado *Los ojos de Lía* (2012) el tema de la violencia como experiencia iniciática de una genera-

pesar de todo, es quizá la seña de identidad más acuciosa que tienen, con la que se reconocen parte de esta comunidad imaginada y quizá también, resistir en la supervivencia es echar mano de las reservas éticas a las que aludía el preocupado y solidario José Mújica.

ción de mexicanos (los niños de hoy día) que han nacido en medio del estado de excepción. Al igual que sucede en las tres novelas analizadas aquí, la protagonista (adolescente), luego de pasar frente a la escena de un crimen que resulta ser el asesinato de un pariente de un amigo de ella, debe sobreponerse al trauma de la violencia y el miedo que la rodea, es decir, debe aprender a sobrevivir esta realidad, a reconstruir una subjetividad que fácilmente podría naufragar, especialmente a esta edad.

Christian Sperling ha analizado este relato en el marco de la obra de Herrera y del mercado al que está dirigido y, sobre todo, en relación con el tema de la violencia como experiencia de aprendizaje social: "En consecuencia, las diferentes construcciones sobre la violencia que ofrece *Los ojos de Lía* nos dejan con sentidos encontrados. Por un lado, si bien es cierto que el relato critica con mucha claridad el maniqueísmo en los medios de comunicación, aludiendo por ejemplo a la frecuente difamación de las víctimas y la fabricación de mentiras, el producto se comercializa aprovechándose de los mismos discursos que emanan de los medios. El mensaje sobre el valor didáctico del relato en la contraportada no deja lugar a dudas. Por otro lado, aunque el relato representa críticamente la naturalización de la violencia en nuestro entorno cotidiano por medio del humor negro y la representación del horror cuya reiteración nos vuelve insensibles, queremos apuntar la pregunta: ¿en qué medida la misma propuesta de asimilación de la experiencia violenta en una trama iniciática felizmente concluida contribuye a la normalización de la violencia en nuestro presente?" ("Apuntes para un mundo feliz. La violencia como experiencia iniciática en *Los ojos de Lía*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 41, 2013, p. 152. <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/867/Apuntes_para_un_mundo_feliz_no_41.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta: 10 de enero de 2016]).

Bibliohemerografía de y sobre Yuri Herrera

Marcela Santos
Universidad Nacional Autónoma de México

Del autor

Narrativa

Novela

herrera, Yuri, *Trabajos del reino.* México, feta, Conaculta, 2004. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 274)

herrera, Yuri, *Señales que precederán al fin del mundo.* Cáceres, Periférica, 2009. (Largo recorrido, 5)

herrera, Yuri, *La transmigración de los cuerpos.* Cáceres, Periférica, 2013. (Largo recorrido, 40)

herrera, Yuri, *El incendio de la mina El Bordo*. Cáceres, Periférica, 2018. (Largo recorrido, 134)

Literatura infantil

herrera, Yuri, *Los ojos de Lía*. Ilustrado por Patricio Betteo. México, Sexto Piso, 2012.

herrera, Yuri, *¡Éste es mi nahual!* México, Fundación Arturo Herrera Cabañas / Gobierno del Estado de Hidalgo, 2007.

Cuento

herrera, Yuri, "Viuda", en *Fuego cruzado: jóvenes narradores de la zona central del país*. Antología. Bernardo Fernández *et al.* Pról. Beatriz Espejo. México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes Zona Centro, Conaculta / Instituto de Cultura de Morelos, 2006. (Serie: Fragua de voces)

HERRERA, Yuri, "The Law is the Law", en *El malpensante* [en línea], núm. 101, septiembre, 2009. <http://www.elmalpensante.com/articulo/1350/the_law_is_the_law_is_the_law>. [Consulta: 5 de septiembre de 2017].

HERRERA, Yuri, "Ficha técnica", en *Buensalvaje. Desvío para lectores de a pie* [en línea], núm. 9, enero-febrero, 2014. <https://buensalvaje.com/2014/01/23/ficha-tecnica/>. [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

HERRERA, Yuri, "Los mejores años de su muerte", en Enrique Olmos de Ita, *#SomoZombis. Antología de Literatura Hidalguense para Jóvenes*. Pachuca, Elementum, 2015, pp. 23-26.

HERRERA, Yuri, "Los últimos", en *Les Ateliers du SAL* [pdf en línea], núm. 6, 2015, pp. 182-187. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/08/16-lads06herrera-crc3a9ation.pdf>. [Consulta: 20 de enero de 2017].

HERRERA, Yuri, "Flash Fiction", en *Tank Magazine*, otoño, 2015.

HERRERA, Yuri, "Coriolano", en Margarita Valencia y Daniel Hahn, eds. Introd. de Salman Rushdie, *Lunáticos, amantes y poetas. Doce historias inspiradas en Shakespeare y Cervantes*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 113-121.

HERRERA, Yuri, *Talud*. México, Literal Publishing, 2016. (Dislocados)

"Augurios"

"El lúser"

"Alegoría de la Biblioteca"

"Aztlán, D.C.", publicado por primera vez en *Letras Libres* [en línea], 2010. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/aztlan-dc-cuento>. [Consulta: 20 de enero de 2017].

"El origen de las especies", publicado por primera vez en *Desastre natural = Natural Disaster*. Alberto Baraya y Jonathan Hernández. Catálogo. México, Editorial RM / RM Verlag, 2014.

"El hilo de tu voz", publicado por primera vez en *Rigo es amor: una rocola a dieciséis voces*. Coord. Cristina Rivera Garza México, Tusquets, 2013.

"Las llaves secretas del corazón", publicado por primera vez en *Lucero. Student Magazine*, vol. 15, 2004, p. 27.

"Por el poder investido en mí", publicado por primera vez en *Un modo de narrar. Antología de narrativa mexicana actual*. Selec. y pról. de Daniel Saldaña Paris. México, Difusión Cultural, UNAM 2012, pp. 29-33.

"Los otros", publicado por primera vez en *Posdata*, año 9, núm. 2, febrero 2011, p. 5-6.

"Los andamios paralelos", publicado por primera vez en *La palanca*, 2007.

"La fiesta del sábado", publicado por primera vez en *Letras Libres* [en línea], 23 de enero, 2012. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/concurso-cuento-tematico-la-fiesta-del-sabado>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016.]

"Poema de las formas intermoleculares", publicado por primera vez en *Disonare*, núm. 2, 2014, p. 7-10.

HERRERA, Yuri, "La decadencia de la familia Wilde", en *Los pelos en la mano. Cuentos de la realidad actual*. Selec. y pról. de Rogelio Guedea. México, Lectorum, 2017, pp. 95-104.

HERRERA, Yuri, "Casa tomada", en *WORDS without BORDERS* [en línea], noviembre, 2017. <https://www.wordswithoutborders.org/article/original/november-2017-new-us-writing-house-taken-over-yuri-herrera-lisa-dillman>. [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

HERRERA, Yuri, "Los objetos", en *Latin American Literature Today* [en línea], núm. 2, abril, 2017. <www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/los-objetos-de-yuri-herrera>. [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

HERRERA, Yuri, "Los conejillos", en *Eñe*., núm. 44, 2016, pp. 71-75.

HERRERA, Yuri, "El mirador de muertos", en *Solo cuento*, año IX, t. IX. México, Difusión Cultural, UNAM, 2017, pp. 123-130.

Publicado también como "El Obituaria", en *Los Bárbaros*, núm. 7, mayo, 2016.

HERRERA, Yuri, “Appendix 15, Number 2. The Agent Probii Exploration”, traducción de Lisa Dillman, en *Boston Review* [en línea], otoño, 2018. <http://bostonreview.net/fiction/yuri-herrera-appendix-15-number-2-agent-probii-exploration>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Ensayo

HERRERA, Yuri, “Feliz nuevo siglo, Dr. Smith”, en *Desdeabajo* [en línea], 2008. <http://www.desdeabajo.org.mx/wordpress/opinion-feliz-nuevo-siglo-dr-smith/>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “El músculo del futuro”, en *Día Siete* [en línea], 2011. <http://fundacion-arturoherrera.blogspot.mx/2011/08/el-musculo-del-futuro.html>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Después del ruido blanco”, en *Revista de la Universidad*, 2018, pp. 57-63.

HERRERA, Yuri, “Semántica del luminol”, en *Revista Dossier* [en línea], núm. 20, 2013. <http://www.revistadossier.cl/semantica-del-luminol/>. [Consulta: 10 de junio de 2019].

Crónica

HERRERA, Yuri, “Crónica de la alcurnia extraviada”, en *El Malpensante* [en línea], 2009. <http://www.elmalpensante.com/articulo/1137/cronica_de_la_alcurnia_extraviada>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “I am Magical”, en Diego Fonseca y Aileen El-Kadi, ed., *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*. Buenos Aires, Aguilar/Altea/ Taurus/Alfaguara, 2012.

HERRERA, Yuri, “Dos sepulcros”, en Maximiliano Tomas, ed., *La ciudad contada: Buenos Aires en la mirada de la nueva narrativa hispanoamerica: antología*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012.

Otros

HERRERA, Yuri, "El *Libro de Buen Amor* en internet", en Carlos Heusch, coord., *El Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*. París, Ellipses, 2005.

HERRERA, Yuri, *Los Demonios de la Mímesis: textualidad de una tragedia en el México posrevolucionario*. California, 2009. Tesis, University of California, Berkeley [en línea] <http://escholarship.org/uc/item/7x25p37x#page-1>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, curación y pról., *Mala suerte* [*ebook*]. Traviesa, 2013.

HERRERA, Yuri, "Tlaca, Tlaca. Interjection in Mexico City slang", en *Review: Literature and Arts of the Americas*, núm. 88, 2014, pp. 46–47.

HERRERA, Yuri, "Un capitán cimarrón", en *Libro vaquero,* núm. 1569. México, Hevi Editores, 2015.

BERNAL, Rafael, *El complot mongol.* Pról. de Yuri Herrera. Barcelona, Libros del Asteroide, 2013.

TORRE, Wilbert, *Narcoleaks.* Pról. de Yuri Herrera. Ciudad de México, Grijalbo, 2013.

AA. VV., *Vivir y morir en USA: Los mejores cuentos policiacos de Akashic Noir.* Trad. de Yuri Herrera. Ciudad de México, Océano, 2014.

AA. VV, *El libro negro de Bengala.* Compilación de Yuri Herrera *et al*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

Hemerografía

Artículos

HERRERA, Yuri, "Spare some tofu? La Av. Telegraph de la República Popular de Berkeley", en *Río Grande Review,* , vol. 24, 2004.

HERRERA, Yuri, "Miércoles de dos por uno", en *Eñe,* núm. 17, 2009.

HERRERA, Yuri, “Poderosos poetas”, en “Babelia”, supl. de *El País* [en línea], 14 de noviembre, 2009. <http://eskup.edicioneselpais.net/diario/2009/11/14/babelia/1258161133_850215.html>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Es la cultura, estúpido”, en *Revista Folios* [en línea], 2010. <http://revistafolios.mx/dossier/es-la-cultura-estupido>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Miguel Ángel Granados Chapa”, en *Letras Libres* [en línea], núm. 155, 2011, pp. 98-107. <http://cdn.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/0155-letras01-m.pdf>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Subjetividades criminales: discurso gubernamental, periodístico y literario en el México contemporáneo”, en *Taller de Letras,* núm. 50, 2012, pp. 129-140.

HERRERA, Yuri, “Últimos días contra la restauración”, en *El País* [en línea], 2012. <http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/28/actualidad/1340906054_241276.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Afronautas”, en *El País* [en línea], 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/08/05/opinion/1407236462_737098.html >. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Ciegos”, en *El País* [en línea], 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/08/18/opinion/1408381794_814856.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Fiestas”, en *El País* [en línea], 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/08/12/opinion/1407856824_453996.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Formol”, en *El País* [en línea], 2014. <http://elpais.com/elpais/2014/08/26/opinion/1409053134_452957.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, “Una imagen y miles de muertos”, en *El País* [en línea], 2014. <http://internacional.elpais.com/internacional/2014/02/23/actualidad/1393171270_327768.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Los normalistas, esos que se quedaron solos", en *AZ. Revista de Educación y Cultura* [en línea], 2014. <http://www.educacionyculturaaz.com/noticias/los-normalistas-esos-que-se-quedaron-solos>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Elena en las gradas", en *Revista Minerva. Círculo Bellas Artes* [en línea], 2014. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=591>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Soberanía", en *El País* [en línea], 2015. <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/07/13/actualidad/1436818057_260442.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "The optimist's words", en *English PEN* [en línea], 2015. <https://www.englishpen.org/pen-atlas/the-optimists-words/>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Congreso de Jornaleros", en *El País* [en línea], 2016. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/08/actualidad/1470680791_866821.html>. [Consulta: 15 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "El alcalde de la Piedad", en *El País* [en línea], 2016. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/29/actualidad/1472480363_208196.html>. [Consulta: 15 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Gentilicios", en *El País* [en línea], 2016. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/03/actualidad/1470240105_527674.html>. [Consulta: 13 de noviembre de 2016].

HERRERA, Yuri, "Resistencias desde el abismo", en *El País* [en línea], 2016. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471973848_324704.html>. [Consulta: 15 de noviembre de 2016].

Sobre el autor

Entrevista

Aguilar Mancera, Miguel Ángel, "Entrevista con Yuri Herrera: La transmigración de los cuerpos", en *Revista Malinche* [en línea], 2013. <http://malinche.mx/entrevista-con-yuri-herrera-transmigracion-de-los-cuerpos/>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

Alejo Santiago, Jesús, "Me ocupa lo cotidiano de la vida, dice Yuri Herrera", en *Milenio*, núm. 4904, 2013, p. 42.

Arribas, Rubén A., "Yuri Herrera, autor de Trabajos del reino", en *Revistateína* [en línea], núm. 19, 2008. <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Bautista, Virginia, "En México se perdió el respeto a la muerte", en *Excélsior*, núm. 34957, 2013, p. 10.

Campos, David, "Entrevista al escritor Yuri Herrera", en *Suburbanúm* [en línea], 2012. <http://suburbano.net/entrevista-al-escritor-yuri-herrera/>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Cortés Koloffon, Adriana, "Renunciar a algo para seguir siendo", en *El Financiero*, núm. 7946, 2009, p. 32.

Cortés Koloffon, Adriana, "La escritura migrante. Entrevista con Yuri Herrera", en "La Jornada Semanal", núm. 960, supl. de *La Jornada*, 2013, p. 4.

Figueroa, Patricia, "Entrevista a Yuri Herrera (Actopan, México, 1970)", en *Nuevas referencias: retratos de nuevos autores hispanohablantes* [en línea], 2012. <http://nuevasreferencias.blogspot.mx/2012/07/entrevista-yuri-herrera-actopan-mexico.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Flores, Mauricio, "Yuri Herrera, literatura antes del apocalipsis", en *Milenio*, núm. 3607, 2009, p. 43.

Fuentes, René, “Sobre Yuri Herrera: Lenguaje cincelado”, en *Nuestra aparente rendición* [en línea], 2013. <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/com-gmapfp-css/comunidad/especial-crisis-en-mexico/item/1840-sobre-yuri-herrera-lenguaje-cincelado>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

García Cuevas, Iris, “Novela negra, nuestra manera de narrar los conflictos sociales: Yuri Herrera, en entrevista”, en *Terraplén: Arte y cultura bajo palabra* [en línea], 2016. <http://terraplen.bajopalabra.com.mx/?p=4385>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

García Sánchez, Nayeli, “Yuri Herrera: escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo”, en *Literal Magazine* [en línea], septiembre, 2017. <http://literalmagazine.com/yuri-herrera-escribir-es-responder/>. [Consulta: 20 de junio, 2018].

González Rodríguez, Sergio, “Tres de tres. Yuri Herrera”, en “El Ángel”, núm. 895, supl. de *Reforma*, 2013, p. 4.

Gutiérrez Ruiz, Magda, “Entrevista Yuri Herrera: ‘No me interesa hacer novelas nacionales’”, en *Quimera: Revista de literatura* [en línea], núm. 351, 2013, p. 29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4201174>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Hevia, Elena, “Yuri Herrera: ‘La palabra sirve para no repetir los mismos errores’”, en *El Periódico de Aragón* [en línea], 2013. <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/gente/yuri-herrera-la-palabra-sirve-no-repetir-mismos-errores_860131.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Hidalgo, Juan Carlos, “Retoma los mitos del narcotráfico”, en “El Ángel”, núm. 583, supl. de *Reforma*, 2005, p. 6.

Hidalgo, Juan Carlos, “Juan Carlos Hidalgo entrevista a Yuri Herrera”, en *Revista El Perro* [en línea], 2007. <http://elperroarf.blogspot.mx/2007/07/entrevista-juan-carlos-hidalgo.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

López, Nacho, “Yuri Herrera y La transmigración de los cuerpos”, en *Verboten Magazine* [en línea], 2013. <http://www.verbotenmagazine.es/literatura/yuri-herrera/>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

Manrique sabogal, Winston, “Yuri Herrera: ‘No tenemos que permitir que los políticos nos expropien la lengua’”, en “Babelia”, núm. 1107, supl. de *El País*, 2012, p. 12.

Moro Hernández, Javier, “[Entrevista] Yuri Herrera, autor de La transmigración de los cuerpos”, en *La Jornada Aguascalientes* [en línea], 2013. <http://www.lja.mx/2013/06/entrevista-yuri-herrera-autor-de-la-transmigracion-de-los-cuerpos/>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

Palapa Quijas, Fabiola, “La literatura permite ver la realidad de manera ‘más compleja y difícil’”, en *La Jornada*, núm. 10399, 2013, p. 5.

Paredes, Ricardo Iván, “Yuri Herrera: ‘Las diversas formas de lenguaje a las que tengo acceso son parte de mi patrimonio’”, en *Pliego Suelto: Revista de Literatura y Alrededores* [en línea], 2014. <http://www.pliegosuelto.com/?p=13828>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Ponce, Angélica, “No hay diferencia al escribir para adultos o niños: Yuri Herrera”, en *Milenio*, 2012, p. 43.

Ramos-Izquierdo, Eduardo y Sandra Acuña, “Entrevista a Yuri Herrera. ‘Caos más el tiempo’ se convierte en una cierta armonía intangible”, en *Les Ateliers du SAL* [en línea], 2015, pp. 161-176. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/08/14-lads-06herrera-entretien.pdf >. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

s. a., “Entrevista con Yuri Herrera”, en *El País* [en línea], 2011. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/01/actualidad/1296586800_1296594430.html>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

s. a., “La violencia y el narcotráfico son un fenómeno que también pertenece a gringos y europeos”, en *Vicerrectoría de Investigación y Estudios Avanzados* [en línea], Pontificia Universidad de Valparaíso, 2012. <http://prensa.ucv.cl/?p=11142>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

s. a., “Nueve preguntas a Yuri Herrera”, en *Eterna Cadencia* [en línea], 2012. <http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/nueve-preguntas/item/nueve-preguntas-a-yuri-herrera.html>. [Consulta: 13 de diciembre de 2016].

s. a., "El nuevo Juan Rulfo de las letras mexicanas, en *Informador* [en línea], 2015. <http://www.informador.com.mx/cultura/2014/549045/6/el-nuevo-juan-rulfo-de-las-letras-mexicanas.htm>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Sánchez Becerril, Ivonne, "'No entiendo ese miedo a la página en blanco': Entrevista con Yuri Herrera", en *Hoja crítica. Suplemento mensual de crítica literaria del* senalc [en línea], mayo, 2013. <http://senalc.com/2013/05/13/no-entiendo-ese-miedo-a-la-pagina-en-blanco-entrevista-a-yuri-herrera/>. [Consulta: 13 de agosto, 2016].

Sánchez, Luis Carlos, "La literatura desnuda al narco y la migración", en *Excélsior*, núm. 33683, 2009, p. 7.

Solís, Ricardo, "Las migraciones son la gran experiencia de nuestro tiempo. Yuri Herrera", en *La Jornada Guerrero*, 2011.

Steinfeld, Jemimah. "Power play", en *Index on Censorship*, 2018, núm. 4, pp. 94-97.

Talavera, Juan Carlos, "La literatura no crea hombres buenos ni malos, sino seres reflexivos: Yuri Herrera", en *La Crónica de Hoy*, núm. 5778, 2012, p. 15.

Artículo académico

Acosta Morales, Rafael y Mariana Ortega Breña, "The State and the Caudillo: Legitimacy in Yuri Herrera's *Trabajos del reino*", en *Latin American Perspectives,* núm. 41, 2014, pp. 177-188.

Álvarez, Juan, "Me quedé con ganas de ponerme a cantar (Sobre *Trabajos del Reino* de Yuri Herrera)", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 11, 2005, pp. 127-129.

Ávila, Carlos, "La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera", en *Nueva sociedad*, núm. 238, 2012, pp. 148- 158.

Calderón le Joliff, Tatiana, "Laberintos fronterizos en *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm. 1, 2017, pp. 91-104.

Carini, Sara, "El trabajo, al lector: Nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del Reino* de Yuri Herrera", en *Revista Electrónica de Estudios Hispánicos,* núm. 12, 2012, pp. 45-57. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3981556.pdf>. [Consulta: 20 de noviembre de 2017].

Carini, Sara, "Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *Revista Liberia. Hispanic Journal or Cultural Criticism*, núm. 2, 2014, pp. 1-24.

Gutiérrez Hibler, Jonathan, "El silencio narrativo en *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea,* núm. 62, 2014, pp. xlvii-iv.

González, Manuel, "La tensión entre ética y estética en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Critica.cl* [en línea], año xviii, 14 de abril, 2013. <http://critica.cl/literatura/la-tension-entre-etica-y-estetica-en-%E2%80%9Ctrabajos-del-reino%E2%80%9D-de-yuri-herrera>. [Consulta: 20 de mayo 2018].

Holzman, Andrew, "La narcogentrificación de la ciudad en *Trabajos del Reino* (2004)", en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* [en línea], 2019. pp. 1-13. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.2019.1592896>. [Consulta: 6 de mayo de 2019].

Llarrena, Alicia, "Un golpe al corazón de la violencia: Yuri Herrera", en *Altre Modernita,* núm. 19, 2018, pp. 208-220.

Lombardo, Martín, "Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)", en *Revista de Literatura Hispánica,* núm. 79-80, 2014, pp. 193-214.

Navarro Pastor, Santiago, "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *México interdisciplinario*, núm. 1, 2011, pp. 93-126.

NOLASCO, Edgar Cézar y Tiago Osiro Linhar. “Narrativa biográfica fronteiriça”, en *Cadernos de Estudos Culturais* [en línea], núm. 20, 2019. <http://www.seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7770/5585>. [Consulta: 6 de mayo de 2019].

PAZ SOLDÁN, Edmundo, “Art’s Place in Narco Culture: Yuri Herrera’s Kingdom Cons”, trad. de Christopher Winks, en *Literature and Arts of the Americas,* núm. 86, 2013, pp. 26-32.

PLUTA, Nina, “En construcción o en viaje: apuntes sobre la representación de la identidad latinoamericana en la narrativa contemporánea”, en *Politeja,* núm. 38, 2015, pp. 195-208.

RICHARDSON, Nathan. “Jarchar, Reading Makina/Makina Reading in Yuri Herrera’s *Señales que precederán el fin del mundo*”, en *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* [en línea], núm. 41, 2019, pp. 12-23. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v41/Makina-Jarchar-Yuri-Herrera.pdf>. [Consulta: 6 de mayo de 2019].

RIOSECO, Marcelo, “Mito, literatura y frontera en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”, en *Latin American Literature Today* [en línea], núm. 2, abril, 2017. < http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/mito-literatura-y-frontera-en-se%C3%B1ales-que-preceder%C3%A1n-el-fin-del-mundo-de-yuri-herrera-de>. [Consulta: 27 de junio de 2018].

RIVERO, Giovanna “*Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera: Una propuesta para un *novum* ontológico latinoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 259-260, 2017, pp. 501-516.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel, “De otro fue la palabra antes que mía. Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: Ecos y reflejos”, en *Boletín Millares Carlo* [en línea], núm. 32, 2016, pp. 356-385. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5977027.pdf>. [Consulta: 27 de junio de 2018].

ROSADO MARRERO, Juan Rogelio, “La consagración y el reposicionamiento de un escritor fronterizo: el fenómeno del mercado

editorial en la obra de Yuri Herrera", en *Revista Iberoamericana*, núm. 68, 2018, pp. 187-200.

Santangelo, Eugenio, "*Trabajos del reino:* genealogía de la ceguera", en *Hoja crítica. Suplemento mensual de crítica literaria del* SENALC [en línea], noviembre, 2015. <http://senalc.com/2015/11/15/trabajos-del-reino-genealogia-de-la-ceguera/>. [Consulta: 18 de junio de 2018].

Santos, Marcela, "Locura telúrica: Yuri Herrera y el mapa de lo oculto", en *Hoja crítica. Suplemento mensual de crítica literaria del* SENALC [en línea], noviembre, 2017. <http://senalc.com/2017/11/03/locura-telurica-yuri-herrera-y-el-mapa-de-lo-oculto/>. [Consulta: 18 de junio de 2018].

Sperling, Christian, "Apuntes para un mundo feliz. La violencia como experiencia iniciática en *Los ojos de Lía*", en *Tema y variaciones de literatura* [en línea], núm. 41, 2013, pp. 141-154. <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/867/Apuntes_para_un_mundo_feliz_no_41.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta: 10 de enero de 2016].

Uribe, Christopher A., "Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera", en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm. 2, 2016, pp. 17-31.

Capítulo en libro

Amato, Lorena, "Palabras para contar el fin del mundo: la canción apocalíptica de Yuri Herrera", en Rubí Carreño Bolívar, ed., *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in) disciplinados*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Estrada Medina, Francisco, "Novela corta, migración y presente en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave, coords., *En breve: la novela corta en México*. México, Universidad de Guadalajara, 2014.

Márquez, Alejandra, "'Allá derecho encuentras algo': Mujeres y violencia en tres narrativas de la frontera", en Oswaldo Estrada, ed., *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia, Albatros, 2015, pp. 59-79.

Olivier, Florence, "Dos fugas fuera de nuestras categorías: *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue y *Señales que precederán el fin del mundo* de Yuri Herrera", en Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi, coords., *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual: (1996-2016).* Paris, Éditions Mare & Martin, 2018.

Remón-Raillard, Margarita, "*Trabajos del reino* de Yuri Herrera: la narcoliteratura en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte", en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz, eds., *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 185-202.

Ríos Baeza, Felipe A, "El testamento de Dios: divinidad, arte y sociedad en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera", en Helena Usandizaga y Beatriz Ferrus, eds., *Fragmentos de un nuevo pasado: Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual.* Bern, Peter Lang, 2014, pp. 367-376.

Sánchez Becerril, Ivonne, "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán", en Silvana Serafin, ed., *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*. Milán, La Toletta Edizioni. 2014, pp. 107-121.

Sánchez Becerril, Ivonne, "Insólitos estados de guerra: *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte, y *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera", en Alexandra Saavedra e Ivonne Sánchez Becerril, coords., *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente de América Latina.* México, unam, cialc, 2017, pp. 199-227.

Santangelo, Eugenio, "Y de repente hablan: el mundo como descenso y atravesamiento en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en Cristina Mondragón y Marco Kunz, ed., *Nuevas narrativas mexicanas 2: Desde la diversidad*. Barcelona, Linkgua, 2014, pp. 303-317.

Santangelo, Eugenio, "'El texto es el largo trueno que después retumba': dialéctica de la intraducibilidad", en Esther Cohen, ed., *Walter Benjamin: Resistencias minúsculas*. México, unam, Instituto de Investigaciones Filológicas / Godot, 2015, pp. 265-285.

Serrato Córdoba, José Eduardo, "Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera", en Miguel G. Rodríguez Lozano, ed., *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009.* México, Instituto de Investigaciones Filológicas, unam, 2012, pp. 69-82.

Tesis

Acosta, Rafael, *Druglords, Cowboys, Desperadoes: Political Mythologies Of The Mexican-American Frontier*. Nueva York, 2014. Tesis, Cornell University.

Augustin, Jenny, *La frontera norte en obras escogidas de la actual narrativa mexicana. (*Señales que precederán al fin del mundo *de Yuri Herrera y* Una isla sin mar *de César Silva Márquez).* Colonia, 2015. Tesis, Universität zu Köln.

Beard, Alexander Charles, *Narconovela: four case studies of the representation of drug trafficking in Mexican fiction*. Oxford, 2014. Tesis, University of Oxford.

Contador Pergelier, Natalie Chantal, *El traductor cultural en la frontera:* casas en el agua *de Guido Eytel -1997-,* Trabajos del reino *de Yuri Herrera -2009-*. Valparaíso, 2014. Tesis, Universidad Católica de Valparaíso.

Contreras Contreras, María Belén, *Cuerpos en la frontera: una poética de la muerte en* La transmigración de los cuerpos *-2013- de Yuri Herrera y* Reducciones *-2013- de Jaime Huenún.* Valparaíso, 2013. Tesis, Universidad Católica de Valparaíso.

Eskildsen Torres, Lilia Ludim, *Mito y lengua en la narrativa de la periferia: descentralizacion del norte de México: a thesis*. Texas, 2012. Tesis, Texas A&M International University.

Lagunas Cerda, Samuel, *Los imaginarios apocalípticos en dos novelas latinoamericanas contemporáneas:* Señales que precederán el fin del mundo *de Yuri Herrera e* Iris *de Edmundo Paz Soldán*. México, 2017. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lira González, Edna Nashelly, Trabajos del reino *de Yuri Herrera: de la materialidad a lo simbólico*. México, 2018. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.

Nielsen, Christopher J., *Narco Realism in Contemporary Mexican and Transnational Narrative, Film, and Online Media*. Pittsburgh, 2014. Tesis, University of Pittsburgh.

Ortíz Fuentes, Johanns Alexis, *El viaje de Makina: una experiencia violenta en* Señales que precederán al fin del mundo *de Yuri Herrera*. Valparaíso, 2012. Tesis, Universidad Católica de Valparaíso.

Ponce Ruelas, Lissandra, *Mictlán, de la mitología a la realidad. Análisis de* Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera*. Guadalajara, 2015. Tesis, Universidad de Guadalajara.

Santos, Marcela, *Periplo interminable: la migración en* Señales que precederán al fin del mundo *de Yuri Herrera*. México, 2018. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.

Valencia Badillo, Juan Alfonso, *Frontera y transgresión en la narrativa de Yuri Herrera.* Veracruz, 2015. Tesis, Universidad Veracruzana.

Verstraelen, Katharina, *Palabra, poder y diálogo en 'Trabajos del Reino' de Yuri Herrera. Un estudio analítico de 'Trabajos del reino' y su inscripción en la tradición de la literatura universal.* Antwerp, 2014. Tesis, Universiteit Antwerpen.

Reseñas

Baixeras, Ricardo, "Fragmentos de un pasado en ruinas", en *El Periódico* [en línea], 2019. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181127/critica-libro-incendio-mina-el-bordo-yuri-herrera-7169685>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Becerra, Mauricio, “Todos los fuegos”, en *El Tiempo* [en línea], 2019. <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/resena-nueva-novela-escritor-mexicano-yuri-herrera-336874>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Belmar toro, Jessica, “Dos cuerpos, enfermedad y trasmigración”, en Revista *Les Ateliers du SAL* [en línea], núm. 3, 2013, pp. 185-189. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2011/11/15belmar.pdf>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Calabuig, Ernesto, “Trabajos del reino”, en *El Cultural* [en línea], 2008. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Trabajos-del-reino/24213>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Capelli, Matías, “*Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera”, en *Los inrocks* [en línea], 2012. <http://www.losinrocks.com/libros/6663#.WFGAWPkrKCg>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Castañeda Suarí, Judith. “Hilos atemporales”, en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad de Puebla*, núm. 174, febrero-marzo, 2017, pp. 190-193.

Castillo, Amelia, “Literatura del narcotráfico”, en “Babelia”, núm. 847, supl. de *El País*, 2008, p. 20.

Cohen, Alina, “*Signs Preceding the End of the World* by Yuri Herrera”, en *The Rumpus* [en línea], 2015. <http://therumpus.net/2015/09/signs-preceding-the-end-of-the-world-by-yuri-herrera/>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Cortés, Jair, “*La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera: una obra maestra contemporánea”, en *La Jornada*, secc. La Jornada semanal, núm. 1055, 2015, p. 12.

Domínguez Michael, Christopher, “Una nueva novela lírica”, en “El Ángel”, núm. 842, supl. de *Reforma*, 2010, p. 2.

Donoso, Pedro, “Homero vuelve a México”, en *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid* [en línea], núm. 144, 2008, pp. 49-50. <http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdf/30231283.pdf >. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Enrigue, Álvaro, "La transmigración de los cuerpos", en *El Universal*, secc. "Inscripciones abiertas", núm. 34944, 2013, p. E15.

Flores, Mauricio, "Venganza", en *Milenio*, secc. "La crítica: libro", núm. 4952, 22 de julio, 2013, p. 40.

Fragoso Torres, Daniel, "Yuri Herrera: Traducción es re-invención", en *Planisferio* [en línea], 2016. <http://www.planisferio.com.mx/yuri-herrera-traduccion-re-invencion/>. [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

González Palomares, Alejandro, "Reseña: *El incendio de la mina El Bordo* de Yuri Herrera", en *Argonáutica. Editorial especializada en traducción literaria* [en línea], 2019. <https://ed-argonautica.blog/2019/04/12/resen%CC%83a-el-incendio-de-la-mina-el-bordo-de-yuri-herrera/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Gudiño Hernández, Jorge Alberto, "Al borde de los abismos", en "La Jornada Semanal", núm. 789, supl. de *La Jornada*, 2010, p. 10.

Hidalgo, Manuel, "Yuri Herrera entra en la mina", en *El Cultural* [en línea], 2018. <https://www.elcultural.com/blogs/tengo-una-cita/2018/11/yuri-herrera-entra-en-la-mina/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Jaggi, Maya, "*Signs Preceding the End of the World* by Yuri Herrera review– a lyrical Mexican migrants' tale", en *The Guardian* [en línea], 2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/22/signs-preceding-the-end-of-the-world-yuri-herrera-review-mexican-migrants>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Lasdun, James, "*The Transmigration of Bodies* by Yuri Herrera review – post-apocalyptic noir", en *The Guardian* [en línea], 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/16/the-transmigration-of-bodies-by-yuri-herrera-review>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Lemus, Rafael, "Paisanos invisibles", en *Letras Libres*, núm. 157, 2012, pp. 85-86.

Long, Ryan, "*Signs Preceding the End of the World* by Yuri Herrera", en *World Literature Today*, vol. 90, núm. 1, 2016. <http://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/signs-preceding-end-world-yuri-herrera>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Marín, Ricardo, "Yuri Herrera tiene mil años", en *Revista Gatopardo* [en línea], 2019. <https://gatopardo.com/perfil/yuri-herrera-escritor-mexicano/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Marmo O'Brien, Cynthia-Marie, "A Review of *Signs Preceding the End of the World* by Yuri Herrera", en *The Literary Review* [en línea], 2015. <http://www.theliteraryreview.org/book-review/a-review-of-signs-preceding-the-end-of-the-world-by-yuri-herrera/>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Mendoza, Élmer, "El arte de novelar", en *El Universal*, núm. 33817, 2010, p. 2.

Mora, Jaime G., "Yuri Herrera baja a la mina del periodismo", en *ABC* [en línea], 2018. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-yuri-herrera-baja-mina-periodismo-201811270234_noticia.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019].

Moreno Montero, Antonio, "Espectros del éxodo", en "La Jornada Semanal", núm. 822, supl. de *La Jornada*, 2010, p. 10.

Núñez Utrilla, Alonso, "Qué extraño es ser: *Talud*, de Yuri Herrera", en *Punto de Partida* [en línea], núm. 204. <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/1088-no-0204/1930-0204-el-resenario-que-extrano-es-ser-talud-de-yuri-herrera-alonso-nunez>. [Consulta: 18 de junio de 2018].

Obiol María José, "La fábula y su belleza", en "Babelia", núm. 933, supl. de *El País*, 2009, p. 8

Papaleo, Cristina, "*Trabajos del reino*: Yuri Herrera en la LitCologne", en *DW* [en línea], 2011. <http://www.dw.com/es/trabajos-del-reino-yuri-herrera-en-la-litcologne/a-14927617>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Parra, Eduardo Antonio, "La fábula del narcotráfico: *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Letras Libres* [en línea], núm. 81, 2005, pp. 79-80. <http://cdn.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_10710_8030.pdf>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Paz Soldán, Edmundo, "El artista en la corte: del rey burgués al señor narco", en "Babelia", núm. 964, supl. de *El País*, 2010, p. 23.

Perets, Ethan, "In Review: *Signs Preceding the End of the World*", en *Asymptote* [en línea], 2015. <http://www.asymptotejournal.com/blog/2015/06/15/in-review-signs-preceding-the-end-of-the-world-by-yuri-herrera/>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Pérez Vega, David, "*Trabajos del reino*, por Yuri Herrera", en *Desde la ciudad sin cines*, *Blog de David Pérez Vega* [en línea], 2012. <http://desdelaciudadsincines.blogspot.mx/2012/04/trabajos-del-reino-por-yuri-herrera.html>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

Pinto, Rodrigo, "Una tragedia en sordina", en "Babelia", núm. 1107, supl. de *El País*, 2012, p. 12.

Poniatowska, Elena, "*Trabajos del reino*, libro del escritor Yuri Herrera", en *La Jornada*, núm. 7284, 2004, pp. 3, 6.

Pron, Patricio, "Verbo y verga", en *Letras Libres*, secc. "Libros", 2013, pp. 74-75.

Rabasa, Eduardo, "Historia literaria", en *Milenio*, secc. "La crítica. Intersticios", núm. 4160, 2011, p. 50.

Rodríguez Court, Elisa, "La precisión de la palabra: 'La transmigración de los cuerpos', de Yuri Herrera", en *Revista de Letras* [en línea], 2013. <http://revistadeletras.net/la-precision-de-la-palabra-la-transmigracion-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera/>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Romero, Jorge A, "*Trabajos del reino*, a diez años de distancia el México-narco sigue intocado", en *SDPnoticias* [en línea], 12 de julio, 2014. <http://www.sdpnoticias.com/columnas/2014/07/12/trabajos-del-reino-a-diez-anos-de-distancia-el-mexico-narco-sigue-intocado>. [Consulta: 12 de diciembre de 2016].

S. A., "Corridos de contrabando", en "Día siete", núm. 477, supl. de *El Universal*, 2009, p. 9.

S. A., "Cruzar al otro lado", en "Día siete", núm. 485, supl. de *El Universal*, 2009, p. 8.

S. A., "El juego lingüístico de la emigración femenina", en *El País*, núm. 11801, 2009, p. 42.

S. A., "El poeta entre narcos", en "Hoja por Hoja", núm. 140, supl. de *Reforma*, 2009, p. 7.

S. A., "Yuri Herrera y el inframundo mexicano", en *Público Internacional*, núm. 816, 2009, p. 31.

SALAVERT, Jorge, "Reseña: *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera", en *Downunder Literatura* [en línea], 2014. <http://downunder-literatura.blogspot.mx/2014/01/resena-la-transmigracion-de-los-cuerpos.html>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne, "El reino del verbo o *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera", en *Hoja crítica. Suplemento mensual de crítica literaria del* SENALC [en línea], mayo, 2013. <http://senalc.com/2013/05/13/el-reino-del-verbo-o-la-transmigracion-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera/l>. [Consulta: 20 agosto de 2017].

SÁNCHEZ BECERRIL. Ivonne, "Como una cosa ajena. Sobre un talud de cuentos de Yuri Herrera", en *Hoja crítica. Suplemento mensual de crítica literaria del* SENALC [en línea], abril de 2018. <http://senalc.com/2018/04/01/como-una-cosa-ajena-sobre-un-talud-de-cuentos-de-yuri-herrera/>. [Consulta: 18 de junio de 2018].

SÁNCHEZ, Luis Carlos, "La violencia vista por una niña", en *Excélsior*, núm. 34724, 2012, p. 10.

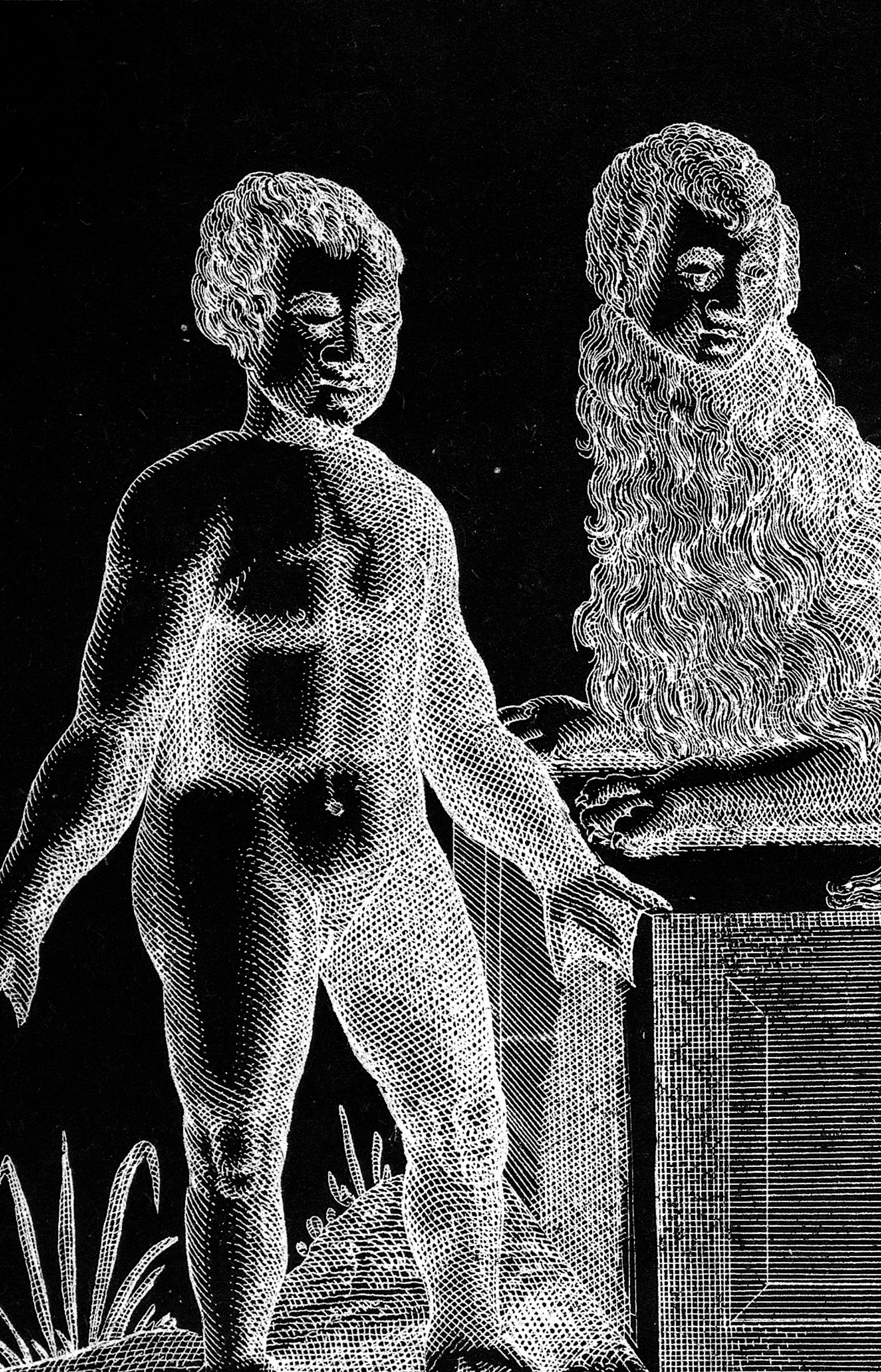
VOLPI, Jorge, "Cruzar la frontera", en "Laberinto", núm. 332, Supl. de *Milenio*, 2009, p. 5.

WOLFSON, Gabriel, "¿Camellos en el Mictlán? [Reseña de Señales que precederán al fin del mundo]", en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* [en línea], 2011. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Zunini, Patricio, "Todo lo bueno es un pedazo de algo terrible", en *Eterna Cadencia* [en línea], 2013. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/todo-lo-bueno-es-un-pedazo-de-algo-horrible.html>. [Consulta: 10 de junio de 2019].

Índice

De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en septiembre de 2019 en Proelium Editorial Virtual. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación estuvo a cargo de Edgar Gómez Muñoz. Cuidó la edición Juan Carlos Hernández Vera.



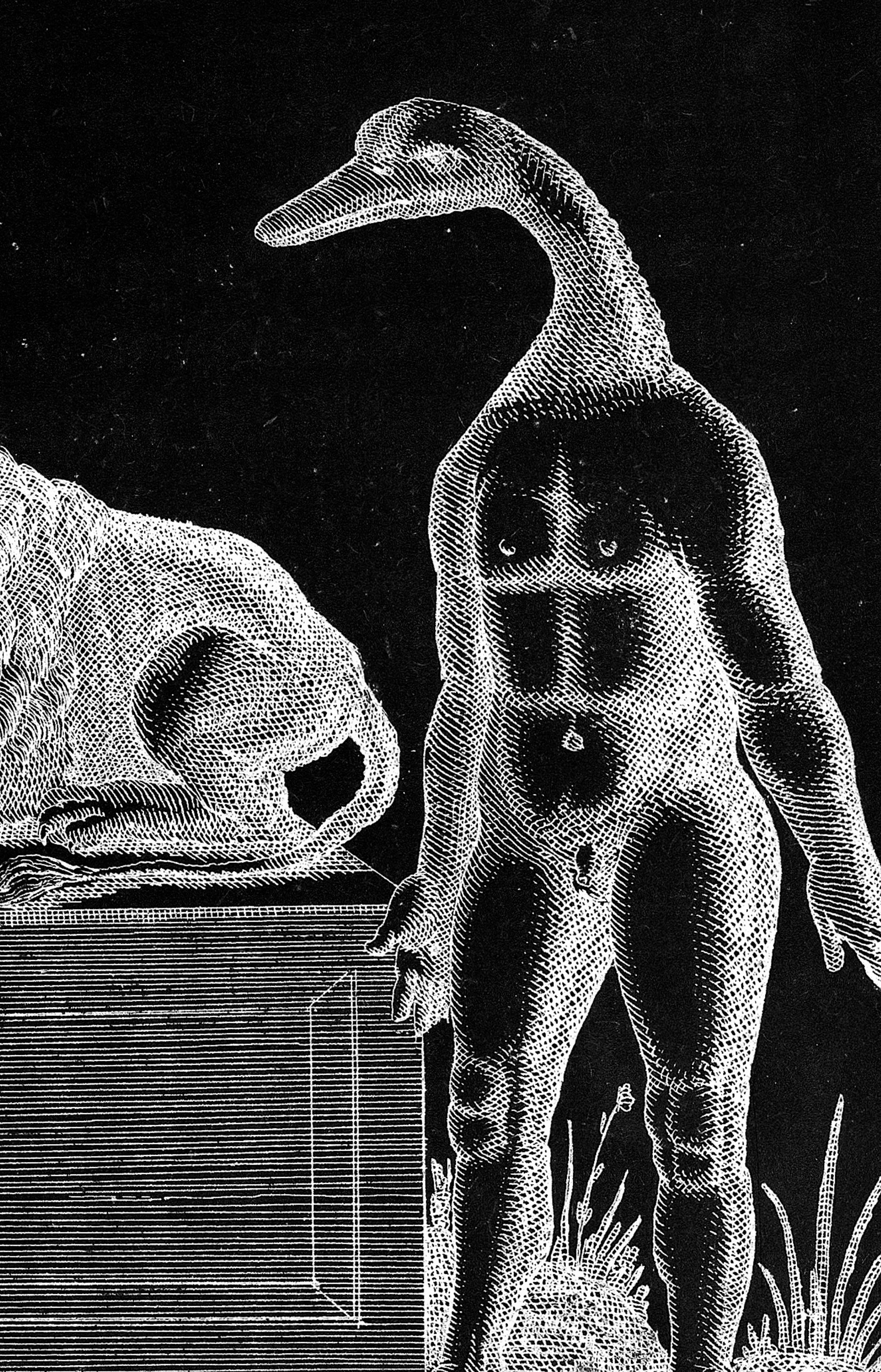


Imagen en guardas y cubierta: Fortunio Liceti (1577-1657), "Ilustración interior (III)", grabado en madera e impresión del libro *Fortunius Licetus De monstris : Ex recensione Gerardi Blasii, M.D. & P.P Qui monstra quaedam nova & rariora ex recentiorum scriptis addidit* (1665). El editor fue Andreae Frisii (de *Amstelodami* o bien Amsterdam). La imagen se tomó de un ejemplar perteneciente a la Librería Nacional de Nápoles, Italia.





La producción literaria de Yuri Herrera se reduce a narraciones dispersas, un libro de cuentos, dos de literatura infantil/juvenil y cuatro novelas. Dedicarle un volumen monográfico no obedeció a criterios de publicación cuantitativos o al "prestigio" que le han otorgado una serie de premios, sino a ese otro tipo de legitimación que procede de los lectores ("especializados" o no) nacionales y extranjeros, del mercado editorial, de la influencia creciente sobre otros escritores, de su intraducibilidad; pero también a la necesidad de ahondar en el aparente consenso de fascinación por su obra. La consigna de los ensayos reunidos en *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera* fue abordar temas que traspasaran la especificidad de un texto. Eugenio Santangelo, Felipe Ríos Baeza y Gerardo Gómez Michel se ocupan de las tres novelas desde perspectivas distintas y complementarias. Mientras que los ensayos de Brenda Morales Muñoz e Ivonne Sánchez Becerril se dedican examinar la producción herreriana infantil/juvenil y cuentística, respectivamente, para intentar ofrecer distintas rutas de lectura, así como identificar puentes de contacto entre la obra menos estudiada del hidalguense y sus novelas.

eSchola





